

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

LEONARDO DA SILVA ALVES

A PROFUSÃO METAPOÉTICA EM FAUSTINO

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: História da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer.

Data da defesa: 21 de dezembro de 2009.

Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande, dezembro de 2009.

Folha da ata

À Helena Machado Alves

Agradecimentos

A toda a minha família, especialmente à Maria de Fátima da Silva Alves, Paulo Renato Alves, Rafael da Silva Alves, João Francisco Alves, Sonia Alves Hax, Vinícius Alves Hax, Antônio Carlos Alves e Ely Cabreira Alves (em memória).

Aos amigos Vinícius Marques Estima, Jian Marcel Zimmermann, Deise Bastos da Costa, Thiago e Jéssica Schmitt, Sara Maria Maio Ezedin Pinho, Cecília Mariano Rosa e Sylvia Ayres Cirne.

Aos Professores Antonio Carlos Mousquer, Carlos Alexandre Baumgarten e Mauro Nicola Povoas.

Mesmo nesse fim de mar
qualquer ilha se encontrava,
mesmo sem mar e sem fim,
mesmo sem terra e sem mim.

Mesmo sem naus e sem rumos,
mesmo sem vagas e areias,
há sempre um copo de mar
para o homem navegar.

Jorge de Lima

Apanha estas palavras do chão tímido
onde as deixo cair, findo o dilúvio:
forma delas um palco, um absoluto
onde possa dançar de novo, nu
contra o peso do mundo e a pureza do anjos,
até que a lucidez venha construir
um templo justo, exato, onde cantemos.

Mário Faustino

RESUMO

Nesta dissertação, realizo uma análise da obra poética do autor piauiense Mário Faustino, à luz de textos teóricos que tratam de questões relacionadas à lírica. Dessa forma, busco destacar as temáticas e os procedimentos mais significativos adotados em sua consecução artística. Além do exame do conjunto de sua produção, constituída de *O homem e sua hora* e *Outros Poemas*, traço um levantamento de sua fortuna crítica e o recorte temático da metalinguagem, uma configuração recorrente na sua produção.

Palavras-chave: Poesia, Metalinguagem, Modernismo.

ABSTRACT

Analysis of the work of brazilian poet Mário Faustino from Piauí, in the light of theoretical texts that deal with the issue of aiming to highlight the lyrical and thematic procedures adopted in its artistic achievement. In addition to considering all of its production consisting of *O Homem e sua Hora e Outros Poemas*, We also consider his critical fortune and thematic focus of the metalanguage, recurring process in his production.

Key-words: poetry, metalanguage, modernism.

SUMÁRIO

1- PROLEGÔMENOS.....	9
1.1- À guisa de introdução.....	9
1.2- Nota bibliográfica sobre o autor.....	14
1.3- Labirintos do tesouro.....	16
1.4- Teoricamente falando.....	25
2- SOU POETA.....	42
2.1- Alvorecer lírico.....	42
2.2- Nascimento da poesia.....	45
2.3- O poema e a inspiração.....	50
2.4- Vida & Obra: "Till death do us part".....	53
3- TRADIÇÃO E MODERNIDADE.....	57
3.1- Talvez verso.....	57
3.2- Prefácio: O homem e sua obra.....	60
3.3- Verso Mensageiro.....	66
3.4- A Vida é toda linguagem.....	75
3.5- O Homem e sua Hora: épico moderno.....	81
3.6- Por Mares nunca dantes navegados.....	96
4- FRAGMENTOS DE UMA POÉTICA EM DEVIR.....	103
4.1- Por um novo épico.....	103
4.2- Faustosamente: o Mar.....	106
4.3- A sós fluindo... ..	111
4.4- Poesia é coisa séria.....	114
5- CONCLUSÃO.....	119
6- REFERÊNCIAS.....	126

1- PROLEGÔMENOS

1.1 - À guisa de Introdução

Toda a teoria é cinzenta
E verde só a dourada árvore da vida
João Ribeiro

Mário Faustino cantou o amor, a morte, a passagem do tempo, mas provavelmente nenhum tema foi tão abordado, em sua obra, quanto a própria poesia. Tal constatação favoreceu a escolha dessa temática que, de certo modo, norteia a escritura da presente dissertação. Em “A Profusão Metapoética em Faustino”, busco realizar uma análise de alguns metapoemas de autoria de Mário Faustino, a fim de investigar de que forma o autor discute em sua poesia a criação artístico-poética, movimento esse que possibilita estabelecer as diretrizes necessárias à leitura da obra de Faustino como todo.

Nesse ponto, é importante mencionar que o desenvolvimento da pesquisa considera a leitura crítica dos textos poéticos o seu centro de referência. Por mais que a teoria abra as fronteiras à compreensão da obra literária, o próprio texto tem, muitas vezes, um poder não menos superior, uma vez que orienta a compreensão da obra. Ao aspirar por um entendimento de conjunto e por uma visão analítica dos textos, busco delinear uma proposta pertinente, a partir da qual pretendo enriquecer os estudos sobre o autor, bem como desbravar um dos temas mais profícuos de sua poesia. Dessa forma, transito por um caminho muito particular em busca de compreender o conjunto de sua produção.

Um fato importante a ser evidenciado é que o autor escreveu sua obra muito jovem e precocemente morreu. Sua lírica, além de evidenciar as angústias e vicissitudes de um jovem escritor, revela o retrato de um poeta procurando a sua

identidade. Assim, nada mais provável do que se evidenciar o próprio autor, tecendo suas lucubrações acerca da lírica na poesia que compunha.

Em razão disso, busco mostrar que a obra de Mário Faustino desenvolve como tema, não somente aqueles ligados à morte, como observa uma parte significativa de seus leitores, provavelmente, influenciados pelo trágico fim do poeta, mas, também e de forma proeminente, o da metalinguagem. Junta-se a isso, o lançamento de idéias arrojadas relacionadas à celebração da juventude e sobretudo da existência.

O primeiro poema escrito por Mário Faustino, que atende pelo título sugestivo de "Primeiro poema" (1948), posteriormente incluído em sua obra completa, *O Homem e sua Hora e Outros Poemas* (2002), na seção "Esparsos e inéditos", já anuncia como tema o fazer poético. O referido livro apresenta, ainda, como pórtico da obra "Prefácio", um poema com temática análoga, em que o autor aborda a questão da construção metalingüística. Em "Mensagem", poema no qual a função da poesia é a tônica e em "O homem e sua hora", poema-título do livro, cujo tema é uma viagem de proporções épicas por toda a tradição poética, Faustino problematiza a poesia contemporânea e, ao mesmo tempo, estabelece uma proposição para a sua poética, concebida enquanto um discurso eficiente para salvar a lírica. Além disso, um dos últimos poemas que ele escreveu para o que seria o seu épico fragmentário, o texto sem título que identificamos através dos versos "Trabalha/Bela cabeça", se debruça no fazer poético e na própria função da poesia.

Tal como se pode perceber nessa breve panorama, desde o alvorecer lírico do autor, até seus últimos escritos, a problemática da metapoesia está presente. Nesse contexto, pretendo verificar de que forma esse viés temático é abordado pela obra de Faustino. Em um primeiro momento, observo o caminho delineado por Augusto de Campos no ensaio "O Último Verse Maker" (1978). Para o crítico e poeta paulista, a obra de Faustino apresenta as seguintes fases: inicia-se pela integração da tradição com a modernidade, evidenciada pelos poemas de *O Homem e Sua Hora*, mais alguns esparsos da época; a segunda fase, definida como moderna, é constituída pelos poemas mais experimentais do autor e pelo

flerte com as formas "concretas" do verso. A terceira e última fase apontada diz respeito à integração do moderno com a tradição, compreendendo os fragmentos que constituiriam o seu épico pós-moderno. Esse é momento, sugere Campos, de *Fragmentos de uma obra em progresso*.

Dada a importância da divisão proposta em "O Último Verse Maker", não a ignoro evidentemente, mas busco delinear uma categorização diferenciada do *corpus* de análise sobre o qual me debruço. Essa atitude, em primeiro lugar, se relaciona ao desejo de ampliar o material a ser estudado, incluindo, além dos poemas mais importantes de Faustino, contidos no livro *O Homem e Sua Hora* e nos seus *Fragmentos de uma Obra em Progresso*, os textos que abrangem o alvorecer lírico do poeta. Na medida em que lanço outro olhar sobre a produção poética faustiniana, também procuro contemplar dessa forma as diferenciadas *nuances* que a sua metapoesia vai assumindo, em determinados períodos de produção.

Tendo em vista a sistematização que ora proponho, procuro vislumbrar o *corpus* de análise considerando o conjunto da obra de Mário Faustino e a sua divisão em três fases distintas. A primeira definida como a do Modernismo de matizes românticas configura-se através de recursos modernistas e transparece certa idealização do fazer poético, bem como da poesia e de sua função. Por sua vez, a segunda é a do Modernismo Europeu, a partir da qual a poesia faustiniana se propõe a abarcar influências de Ezra Pound e T. S. Eliot, evidenciando assim um modernismo espelhado nas ebulições do primeiro modernismo da Europa e uma lírica dissidente dos arautos brasileiros de 22. Por fim, a terceira fase a que, infelizmente, o autor teve menos tempo para depurar diz respeito ao amadurecimento criativo de Mário Faustino enquanto poeta, compreendendo o período da composição de *Fragmentos de uma obra em progresso*. Nesse momento último é possível observar a cristalização das poéticas das fases anteriores, bem como um maior equilíbrio entre fundo e forma.

Nesses termos, saliento que a abordagem do *corpus* escolhido se dá de acordo com o encaminhamento suscitado pelo caráter da realização poética de Faustino e, por isso, também reforço a relevância de vislumbrar sua poesia a partir

de uma perspectiva metalingüística assumida pelo poeta. Sem deixar de atentar para outros temas que a poesia faustiniana suscita, minha proposta conduz, em certa medida, a um encontro com o que a própria poesia postula acerca do fazer poético, aliada com os fundamentos teóricos que tratam da questão do lírico. De modo muito particular, a tessitura de “A Profusão Metapoética em Faustino” vincula, quando necessário, a análise dos poemas de autoria de Mário Faustino à leitura de outros textos poéticos que considero relevantes nesse contexto. Especificamente, busco a crítica pragmática de Ezra Pound, a crítica ideogrâmica que prevê uma abordagem comparatista da poesia, enquanto subsídio teórico para amparar minhas reflexões acerca da poesia de

Na sua condição de pesquisa bibliográfica e hermenêutica, esse trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro, “Prolegômenos”, é composto por vários subitens que apresentam considerações preliminares que sustentam, em um segundo momento, a efetiva abordagem dos poemas de Mário Faustino. Em “À Guisa de introdução”, o primeiro desses subitens, faço referência às diretrizes básicas da abordagem que proponho, além de explicar o *corpus* de análise estabelecido. Logo após, em “Nota Biográfica”, apresento uma sucinta abordagem da vida do autor de *O Homem e Sua Hora*. No subitem “Labirintos do Tesouro”, procuro resgatar a fortuna crítica referente à obra de Faustino, incluindo, de modo destacado, a análise da crítica acerca da obra faustiniana realizada por Benedito Nunes, José Guilherme Merquior e Augusto de Campos, entre outros. Para o fecho do capítulo inicial, em “Teoricamente Falando”, discorro sobre as teorias que serviram de suporte para a escritura desse trabalho.

No segundo capítulo, “Sou Poeta”, realizo a análise dos poemas de Mário Faustino escritos entre 1947 e 1948. Nesta etapa inicial de abordagem, fez-se necessária a leitura interpretativa dos primeiros textos do poeta piauiense, em que a metapoesia aparece como um dos temas de mais marcante presença. Tanto neste quanto nos demais capítulos posteriores recorreu-se, para melhor sistematizar o estudo, a divisão em subitens ou sub-capítulos, cada qual referindo-se à análise de um poema.

O terceiro, "Tradição e Modernidade", é dedicado à análise de textos metapoéticos da obra *O Homem e Sua Hora*, incluindo um poema da mesma época que não entrou no livro, "Viagem", mas que traz parentesco estético e ideológico com o livro em questão.

Por fim, o quarto capítulo, "Fragmentos de uma poética em devir", abarca a análise de alguns poemas que fazem parte do projeto *Fragmentos de uma obra em progresso*.

Nesse processo de análise e reflexão que empreendo em busca de vislumbrar de que forma/s Mário Faustino cultiva o tema metapoético, um dos principais *leitmotivs*¹ de sua poesia, também me volto para questões de ordem cronológica, movimento esse possibilitado pela natureza dos escritos faustinianos tão marcados pelas três fases a que se refere Augusto de Campos. Sendo assim, busco também reconhecer a evolução da poética do autor, além de imprimir certa organicidade à pesquisa que ora proponho.

¹ Considero o *leitmotiv* enquanto repetição, no decurso de uma obra literária, de determinado tema que envolve uma significação especial. Tema ou idéia sobre a qual se insiste com certa frequência.

1.2 - Nota biográfica

Vejo sangue no ar, vejo chuva de
 sangue
 caindo nas nuvens batizadas pelo sangue
 dos poetas mártires.

Jorge de Lima

Mário Faustino nasceu em Teresina, capital do Piauí, no dia 22 de outubro do ano de 1930. Foi o vigésimo filho do casal Francisco dos Santos e Silva e Celsa Veras e Silva. Coube a seu irmão mais velho, José Veras e Silva e a cunhada Eurídice Mascarenhas Veras a criação e a educação do menino. Não obstante, Mário teve sempre uma vida abastada, o que lhe possibilitou, desde a tenra idade, o acesso à cultura. Talvez, venha daí sua prodigalidade revelada aos nove anos, quando escreveu um conto denominado “No reino da morte”, narrativa que surpreendeu os parentes por sua tragicidade.

Em 1940, sua família se muda para Belém do Pará, cidade onde Mário Faustino tem os seus primeiros contatos com a vida intelectual. Aos dezessete anos, passa a colaborar com o Jornal *A Província do Pará*, em que escreve editoriais, crônicas e artigos sobre arte. Nesta época, trava amizade com Francisco Paulo Mendes, ensaísta e professor de Literatura Portuguesa da Universidade do Pará, respeitado pelo notório saber e por ser o mais velho de um grupo que se reunia em cafés para discutir literatura e cultura em geral.

No ano de 1948, ele escreve alguns poemas que são comentados na imprensa pelo referido professor que tece uma série de elogios. De um modo geral, Francisco Mendes teve grande importância na formação intelectual de Faustino, indicando-lhe obras e autores importantes da poesia. Provavelmente, foi, sob a influência de Mendes, que Faustino passou a se interessar pelo poeta Rainer Maria Rilke², uma fonte de inspiração intensa de seus primeiros escritos povoados de anjos e rosas.

Em 1949, Faustino transfere-se para o Jornal *A Folha do Norte*, como chefe de redação e, no mesmo ano, ingressa na faculdade de Direito, logo abandonada

² Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta austríaco, autor de obras como *As Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orpheu*. *Cartas a um jovem poeta* é um de seus textos mais conhecidos.

por falta de interesse. É, em 1951, que acontecerá algo que vai mudar os rumos de sua vida e de sua poesia: a conquista em um concurso de uma bolsa para estudar Literatura nos Estados Unidos. Com isso, perde a amizade com Paulo Mendes, que era um empedernido antiamericano. No *Pomona College*, Faustino desenvolve o gosto por poetas estadunidenses, especialmente por Ezra Pound, que se tornará a maior influência de sua obra, como poeta e crítico literário.

Já em 1955, dois anos após o seu retorno ao Brasil, lança o seu único livro publicado em vida. Divulgada pela editora Livros de Portugal, a obra *O homem e sua hora* é bem recebida pela crítica e pelo público. Nesse mesmo ano, em setembro, Faustino inicia a publicação no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, veiculado no Rio de Janeiro, de uma página inteira dedicada à poesia: "Poesia-Experiência". Nesse periódico, de modo especial, ele escreve artigos sobre os poetas mais importantes da modernidade, apresenta textos de novos autores e discute teoria literária, além de estar sempre buscando resgatar autores da literatura brasileira e portuguesa.

Neste suplemento do *Jornal do Brasil*, os leitores vislumbraram toda a cultura de Mário Faustino, que mostrava, apesar de seus vinte e cinco anos, um sólido conhecimento sobre a poesia de todos os tempos. Com uma escrita simples, objetiva, sem ares dogmáticos, fez muito pela cultura do país nos anos em que assinou a "Poesia-Experiência", instigando a leitura e a produção poética. A página iria se manter até 1º de novembro de 1958.

Em 1959, assume, em caráter efetivo, a redação do *Jornal do Brasil*. No ano seguinte, passa a ocupar o cargo de editor do referido jornal. No dia 27 de novembro de 1962, viaja ao exterior a trabalho, incluindo no roteiro México, Cuba e Estados Unidos. O avião da Varig decola às 3h35min da madrugada do Rio de Janeiro. Antes de chegar a Lima, às 5h, o avião explode no ar, na região dos Andes, causando a morte de todos os passageiros e tripulantes. O corpo do poeta não é identificado, sendo sepultado juntamente com outros despojos irreconhecíveis em um mausoléu, na cidade de Lima.

1.3 – Os labirintos do tesouro

A obra poética de Mário Faustino encontra-se, habitualmente, elencada nas histórias da literatura, em uma situação intermediária entre a geração de 45 e a Poesia Concreta. Cronologicamente, é possível relacioná-la ao grupo de Décio Pignatari, Haroldo e Humberto de Campos. Entretanto, diferente dos demais, a produção de Faustino que, não raras vezes, apresenta certa dose de experimentalismo, mantém o verso como fulcro de expressão. De modo geral, as manifestações em que o poeta utiliza o aspecto gráfico, incluindo de maneira fundamental a disposição atípica dos versos, e a expressividade do branco da página são relativamente esporádicas.

De acordo com Massaud Moisés (2001), a ligação de Faustino com os concretistas se estabelece efetivamente no desejo comum de renovação do panorama literário do período. Dessa forma, aponta o teórico,

Produziu toda a sua obra poética nos anos áureos das vanguardas. E sua óptica, adicionada por uma incontida avidez, inclinava-se no rumo de novos experimentos. Se não concretista acabou sendo, pela sua atuação, uma espécie de companheiro de jornada, a colaborar, a seu modo, para o clima de renovação que se respirava nos anos 50/60 (p. 234).

Já José Guilherme Merquior (1980), na sistematização que sugere acerca da poesia contemporânea, subdividindo-a em três tendências distintas, insere Mário Faustino ao lado de Ferreira Gullar e Mario Chamie. De acordo com ele, os três poetas participam de uma corrente modernista por excelência, a “[...] mais radical no sentido mais próximo às técnicas expressionais do modernismo de ‘ponta’, brasileiro ou ocidental” (p. 144, grifo no original). Sem a pretensão de ser exaustivo, o trabalho de Merquior ilumina o terreno heterodoxo da poesia contemporânea do pós-concretismo. Em *O fantasma romântico e outros ensaios*, o renomado teórico caracteriza o radicalismo de Faustino como *sui generis*, na medida em que o considera “[...] demasiado gárrulo e ‘humanista’” (p. 144, grifo no original).

Para ele, o modernismo de Mário Faustino denota, com maior ênfase, a influência da moderna poesia de língua inglesa, que confere uma roupagem bem particular a sua lírica, visto que era, principalmente, da França que se importavam modelos de literatura até aquele momento. De certa forma, a menção que faz à poesia de língua inglesa remete, inevitavelmente, a figuras como Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot e Cummings. Assim, é provável que a influência desses poetas tenha sido definitiva para desencadear alguns aspectos característicos da obra faustiniana. Nessa perspectiva, é interessante assinalar ainda a importância de Jorge de Lima, autor brasileiro que foi decisivo para a formação de Faustino.

Nesse contexto de complexas relações, a poesia de Faustino se constitui, acima de qualquer experimentalismo “extraverso”, pelo rigor de construção, pelo domínio pleno do ritmo poemático (o *verse maker* que extraía música de decassílabos, redondilhas e de versos depuradamente livres), pela riqueza léxica, bem como pela ousadia metafórica, pelas temáticas elevadas, tais como: amor, a morte e a própria poesia. Tudo isso sob a dialética que flerta tanto com as vanguardas importadas quanto com a humanística clássica, conforme sugere Ivo Barbieri (*apud* EULÁLO, 2000):

O seu texto não se escrevia sobre uma folha em branco. Na caligrafia de que o poeta traçava, manifestavam-se traços da letra de Confúcio, Homero, Virgílio, Camões, Pound, Mallarmé, Jorge de Lima, Pessoa, tradição e modernidade, vozes do passado e do presente. O diálogo intertextual manifestava a palavra inconfundível do homem: “Que santo, Santo é o Ser Humano” (p 150).

Além disso, o poeta de *O homem e sua Hora* tem como ideal poético o poema longo, algo que não fazia parte das pretensões dos escritores concretistas, como o próprio autor (*apud* EULÁLO, 2000) anuncia:

O motivo principal que me separa da poesia concreta é que o que mais me interessa é o poema longo: o que menos interessa a eles. A poesia concreta, no seu melhor, se tudo der certo, criará novos gêneros de poesia, de poesia menor; qualquer coisa para substituir o epigrama, o soneto, etc. Ora, interessa-me criar uma linguagem nova, mais eficaz que a atualmente em uso (com raras exceções) para usá-la no dramático, no épico, no lírico maior (p. 9-10).

Nessa ótica, Faustino explica que o seu ideal poético se relaciona, em certa medida, à adoção de uma linguagem original e renovada e à elaboração de um poema longo. Embora não tenha vivido o suficiente para dar termo a *Obra em progresso*, sua preocupação com o poema de largo fôlego pode ser vislumbrada em vários dos textos que produziu. De modo especial, em *O homem e sua Hora*, antes de começar sua empreitada com os fragmentos, Mário Faustino já ensaiava textos de maior extensão como, por exemplo, o próprio poema que dá título ao livro e “A reconstrução”, uma tentativa épico-fragmentária em que desenvolveu apenas o primeiro canto.

Talvez, o gosto pelo poema extenso seja influência de dois poetas que estimularam, de modo mais ostensivo, a sua produção: Ezra Pound e Jorge de Lima. Do primeiro, essa complexa relação se estabelece nomeadamente com o grande mosaico épico-moderno que são *Os Cantos* (1986). Já em relação a Jorge de Lima, *A Invenção de Orfeu* (1952) destaca-se como um de seus principais intertextos. Em ambos os poemas, o épico é recapitulado a partir da estilização moderna, fragmentária e subjetiva do gênero clássico, o grande *epos* cosmogônico. Em *Obra em Progresso*, Faustino deixou dezesseis fragmentos que, de acordo com Alfredo Bosi (2003), “Testemunham o esforço de colher no jogo das contigüidades e das metáforas uma cifra do destino humano” (p. 475).

Nesse contexto, outra preocupação do autor é com a linguagem, através da qual Mário Faustino procura efetivar uma expressão poética nova, imantada de riqueza semântica e distante dos padrões neoparnasianos então em voga. Tal movimento de busca que se dá através da linguagem se delinea, por exemplo, em “Vida toda linguagem”. Nesse poema, a problemática concernente a renovação lingüística, através da poesia, implica o surgimento de um dos *leitmotifs* poundianos, na árdua confluência entre a vida, fulcro primeiro do estado poético e artesanato da palavra.

Na introdução da obra poética de Mário Faustino, Benedito Nunes (2002) demonstra a busca pela precisão lingüística a que o poeta submetia seus poemas. Ao cotejar os originais em dactiloscrito e a versão final impressa, o teórico

destacou a minuciosa labuta desse *verse maker*, sempre preocupado com a justeza da expressão, no rastro da musicalidade, da dicção dúctil e, ao mesmo tempo, inovadora.

Nessa perspectiva, é possível também assinalar que o Faustino era, além de um poeta talentoso, um grande crítico que, dentre outros escritos, produziu brilhantes e concisos ensaios sobre poesia em uma linguagem quase telegráfica. Em uma abordagem sincrônica dos textos poéticos e dos críticos, o estudo de sua obra põe em evidencia que o autor se confunde numa e noutra vertente. Dessa forma, o Faustino/poeta se esboça em seus estudos de poesia, na mesma proporção em que o Faustino/crítico e teórico se apresenta em seus poemas. Ao falar do poeta simbolista Arthur Rimbaud³, por exemplo, Faustino (2004) fala de si e do ideal que persegue enquanto poeta:

Só interessa o grande e o novo; melhor não ser que ser poeta menor ou poeta maior frustrado: na arte, sobretudo com a inflação atual, existe luta pelo *lebensraum*; só permanecem os que têm terreno próprio, os que descobriram uma espécie nova, mineral, vegetal ou animal, os que empurram a língua e mundo para frente (p. 80).

Em quantos poemas de Mário Faustino não se encontra essa sentença lapidar transfigurada em verso? De certa forma, pode-se escrever muito sobre Mário Faustino como poeta, apenas cotejando seus ensaios. Nos escritos do autor de *O homem e sua hora*, a metalinguagem resulta fundamental. Além disso, o escritor no meio do seu devir também acalentava o espaço para o didatismo, sob inspiração de Pound, em suas linhas doutrinárias e poesias. Em certos momentos, não há uma clara percepção se o autor fala sobre Jorge de Lima ou sobre si mesmo ou ainda sobre uma projeção do que viria a ser. Tais explanações encontram consonância com o discurso de Benedito Nunes (*apud* FAUSTINO,2002):

³ Arthur Rimbaud (1854 - 1891) poeta francês que, dos 15 aos 20 anos, escreveu sua obra poética renovadora e arrojada. Juntamente com Charles Baudelaire, ele é tido como um dos pilares para o surgimento do modernismo. Entre as obras célebres de Rimbaud, estão os livros em prosa poética *Uma estadia no Inferno* e *Iluminuras*, além de poemas esparsos tais como: "Barco Ébrio", "Vogais" e "Vênus Anadiomena".

Segundo a tradição literária ocidental, a expressão “poeta-crítico”, inversa e complementar à de “crítico-poeta”, aponta para três estilos de prática do poema: a de arte poética, a de fabricação da poesia, no sentido de criação verbal, trabalhosa, agônica, e a de renovação ou criação de novas formas poemáticas. Mário Faustino adotou-os nas três fases – e tão curtas foram que o mais apropriado seria chamá-las de momentos – em que podemos dividir o desenvolvimento de sua poesia: o momento de *O homem e sua hora*, o intermediário, dos poemas ditos “experimentais”, e o final, dos fragmentos (p. 49).

Essas três práticas de poema a que Benedito Nunes vincula à expressão “poeta-crítico”, além de abarcar as principais características do autor teresinense, mostram o quanto é difícil desvincular sua obra da abordagem metapoética. Ao escrever poemas à moda de arte poética, Mário Faustino prescreveu as diretrizes para a sua própria poesia, revelando a sua atitude de *verse maker*, seja na textura ou na temática. Junto à proposta de estabelecer as bases para a sua produção poética, ele ainda postulou e levou a termo várias inovações lingüísticas. Sendo assim, todas as três práticas poéticas efetivadas por Faustino apresentam em comum o fato evidenciar a própria poesia, acima de qualquer abordagem sócio-política ou introspectiva.

Nesse sentido, Alberniza Chaves (*apud* EULÁLO, 2000), ao destacar as características modernas na obra de Faustino, não deixa de referir-se à metalinguagem – “É modernidade, em primeiro lugar, o reconhecimento do novo, conquanto mantendo vivo o velho, a **metaliguagem**, logo presente no primeiro poema de *O homem e sua hora*, encontrada também, no poema título” (p.152, grifo acrescentado). De certo modo, o olhar da crítica sobre a obra de Mário Faustino permite perceber duas linhas mestras que norteiam a sua poesia, balizadas pela presença do moderno e do clássico. De acordo com ela, a presença do moderno se estabelece, na medida em que o poeta busca a revitalização da linguagem. Já o clássico é acalentado no estro de seu poema épico. Além disso, na poesia de Mário Faustino, a expressividade do decassílabo e a utilização de formas poéticas consagradas, como a balada e o soneto, resulta essencial, o que implica, de algumas forma, a recorrência do clássico.

Nessa perspectiva, assim como Jorge de Lima, em a *Invenção de Orfeu*, Faustino representa a maturação do Modernismo Brasileiro, distante do radicalismo de sua primeira fase, mais especificamente do desprezo em relação à tradição. Dessa forma, destaco o posicionamento adotado pelos revolucionários da “semana” diante da dicotomia tradição/modernidade. De acordo com os apontamentos de Alfredo Bosi (2003), em *História concisa da literatura brasileira*, os poetas declaravam:

Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonhos, na nossa arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos da Helena! (p. 200).

Na passagem transcrita, observo que os poetas aspiram por uma total ruptura com a tradição, desprezando o clássico em prol de uma poética nova que apresente as cores e o amálgama da sociedade moderna. Essa postura se desvanece somente na segunda fase do Modernismo, período em que os autores retomam paulatinamente a problemática relacionada ao passado, buscando reinventá-lo. Dentre eles, destacam-se Vinícius de Moraes e seus sonetos neo-camonianos, Cecília Meireles e sua canção medievalista intitulada *Romanceiro da Inconfidência*, Augusto Frederico Schmidt e o neo-romantismo. Nesse momento, surge também o autor que mais se aproxima de Faustino: Jorge de Lima e sua obra *Invenção de Orfeu*.

Na esteira desses autores, a poesia faustiniana também funde o clássico e o moderno. Sobre essa questão, Albeniza Chaves (*apud* EULÁLO, 2000) afirma que, apesar de Mário Faustino estar sempre atento aos que chama de “sinais da contemporaneidade”, sua produção mantém fortes vínculos com a tradição literária. Dessa forma, aponta Chaves:

Aos seus textos, o poeta imprimiu a marca do homem atento aos sinais da contemporaneidade, sem, contudo, jamais desligar-se de toda uma tradição literária que remonta à antiguidade clássica greco-latina, atinge a Idade Média, o Renascimento e chega aos

tempos modernos, estes aqui considerados, como tudo o que aparece do romantismo aos nossos dias (p.152) .

Nessa perspectiva, a obra de Faustino surge como um diálogo apaixonado com o passado e com o presente. No suplemento dominical, em ensaios sugestivamente intitulados "Poesia-experiência", ele busca resgatar o antigo em suas produções, voltando-se a Safo, a Homero e mesmo aos poetas simbolistas. Nesse espaço diferenciado, também faz alusão a poetas contemporâneos à época, expondo uma preocupação com o presente que, de certa forma, se relaciona a busca de um novo ideal de poesia e de uma nova linguagem, que não reconsiderasse o passado, mas que o reinventasse⁴.

Em seus textos ensaísticos, assim como em boa parte de sua poesia, Ezra Pound e T. S. Eliot, os quais também foram teóricos e ensaístas de poesia, foram as principais influências de Faustino. Nesses termos, sugere Maria Eugenia Boaventura (*apud* FAUSTINO, 2002),

É evidente que o crítico seguiu modelos fortes, além do autor dos *Cantos*. T. S. Eliot mostrou-lhe a importância da poesia para o enriquecimento da língua e, por conseqüência, a necessidade de detectar a excelência do poeta pela capacidade de manejar a língua. Para Mário, a poesia era uma forma insubstituível de cultura, da qual dependia, em boa parte, a "vitalidade da língua", portanto do pensamento, portanto da nação (p. 35).

Na esteira de Boaventura, observo que as idéias apresentadas nos ensaios de Pound e Eliot também se encontram assimiladas e diluídas na obra poética de Faustino. A importância dada à linguagem, no sentido de enriquecimento da nação e do pensamento, é vislumbrada em poemas como "Vida Toda Linguagem". De

⁴ Sua obra crítica oriunda do suplemento "Poesia-Experiência" conta, atualmente, com as edições da Companhia das Letras, cuja organização é de Maria Eugenia Boaventura. Da obra crítica de Faustino, já foi lançada pela referida editora, *Artesanato de poesia*, volume que reúne os ensaios de Mário Faustino acerca de poetas modernos estrangeiros, começando por autores basilares, tais como: Walt Whitman, Emily Dickinson, Edgard Allan Poe e Ezra Pound. Outro volume também originário dos ensaios de "Poesia-Experiência" lançado é *De Anchieta aos Concretos*, obra que apresenta os ensaios de Faustino sobre a poesia no Brasil. Ainda falta ser lançado *Roteiro de Poesia*, no qual Maria Eugenia organiza o que o autor publicou no Suplemento sobre a teoria da poesia. Esses textos foram parcialmente incluídos na edição de *Poesia-Experiência*, livro organizado por Benedito Nunes.

modo geral, no que diz respeito às influências mais claras que podem ser evidenciadas na obra de Mário Faustino, T. S. Eliot, Ezra Pound e Jorge de Lima apresentam-se como modelos inspiradores. Em seu livro *História Crítica da Literatura Brasileira*, Assis Brasil (1978) assinala como se estabelece, de forma efetiva, essa complexa relação entre Faustino e seus pares. Para ele,

A Poesia de Ezra Pound e o "misticismo" de Jorge de Lima parecem ter sido a sua meta poética, pelo menos a mais identificável. A sua linguagem não podia trair a tradição épica do poema "monumental", do poema cosmogônico. Não eram os probleminhas rasteiros que o preocupavam: a significação existencial da vida e principalmente a morte e seu sentido estavam no cerne de sua produção poética (p. 28, grifos no original).

Em especial, Assis Brasil enfatiza a importância de Ezra Pound e Jorge de Lima, destacando a pretensão épica de Mário Faustino que tem seu nome fortemente associado às composições em que reinventam o épico, sobretudo a *Os Cantos e Invenção de Orfeu*.

Em seu texto crítico, Benedito Nunes consegue se aprofundar mais no arcabouço poético, a partir do qual Mário Faustino estruturou as suas produções. O filósofo, ensaísta e amigo do poeta (1973), nos dá rastros de leituras que forjaram a estética e posicionamentos do autor teresinense:

A riqueza temática e estrutural da poesia de Mário Faustino, enredada por considerável número de implicações religiosas, éticas e estéticas, decorreu de uma lenta assimilação dos melhores padrões da linguagem poética, oferecidos pelas literaturas portuguesa e brasileira (Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima), objeto das constantes reflexões do autor, pelas poesias francesas e alemã (Villon, Rimbaud, Mallarmé, Valéry e Rilke), cujo aprofundamento iniciou desde a sua primeira juventude, e pelos poetas de língua inglesa, dentre os quais se destacam, por haverem-no de maneira positiva, T. S. Eliot, Dylan Thomas, Hart Crane e Ezra Pound (p. 28).

Em pouco tempo de vida, Mário Faustino perseguiu o mesmo ideal desses poetas citados no texto de Benedito Nunes, em que se destaca, especificamente, Pound que, tal como o designa Augusto de Campos, tornou-se, para a nossa

poesia, o "Último *Verse Maker*", expressão que se poderia, em uma tradução livre, chamar-se de o "artífice do verso". Nesse sentido, afirma Campos (*apud* EULÁLIO, 2000), "Como poeta, creio que Mário Faustino é o último *verse maker* competente de nossa geração. A poesia em verso (fechado, livre ou especializado) encontra nele o seu canto de cisne" (p. 153).

Com sua obra diminuta, mas de grande de grande valor e significação, Mário teve a honra de receber o mesmo epíteto que dedicava ao seu mentor intelectual, Ezra Pound. A exemplo de Pound, Faustino também foi um grande *Verse maker*.

1.4 – Teoricamente falando...

A eleição de uma perspectiva diferenciada a partir da qual busco estabelecer uma interpretação crítica mais orgânica e analítica da obra poética de Mário Faustino, processo amparado na leitura de textos teóricos e críticos que tratam a questão da lírica, implica, dentre outros aspectos, o delineamento da proposta investigativa formalizada. Sendo assim, nesse momento, procuro evidenciar certas concepções teóricas que contribuíram para a constituição de minhas pesquisas, abrindo possibilidades de análise, de diálogo, de comparação e mesmo de integração da poesia faustiniana no domínio da cultura literária nacional e mesmo internacional. Nesse sentido, busco estabelecer as diretrizes teóricas para a minha análise, explanando primeiramente a problemática da metalinguagem, foco principal deste trabalho que tem a “metapoesia” como seu recorte temático.

Dentre as concepções voltadas ao estudo da poesia em uma concepção técnico-semântica, destaco as proposições de Roman Jakobson (1973), em “Linguística e poética”, ensaio que integra a obra *Linguística e Comunicação*. De modo geral, a metapoesia ocorre quando o tema de um determinado poema se volta para explicar, preconizar e refletir sobre a própria poesia. Tal acepção é originária da função linguística - a metalinguagem - estabelecida por Roman Jakobson. Especificamente, Jakobson constitui sua definição acerca da metalinguagem, elencando seis tipos de funções que a linguagem desempenha: a emotiva, a referencial, a fática, a conativa, a poética e a metalingüística.

Na ótica adotada pelo teórico, a função poética é considerada a mais relevante dentro da definição da “arte da linguagem”, apesar da presença secundária no interior dessa concepção das outras funções enumeradas. Para ele, a função poética é aquela cuja mensagem volta-se para si própria, em que a função da mensagem é a mensagem, a sua estrutura. Dessa forma, ao não desconsiderar outros tipos de funções dentro do texto literário, Roman Jakobson coloca em primeiro plano a linguagem, no sentido de elaboração estrutural do discurso, com o intuito de torná-lo expressivo. Para sedimentar seus argumentos,

cita copiosos exemplos em que os recursos estruturais do verso ganham certo relevo, tais como: a rima, a anáfora, a aliteração, a assonância, o ritmo. Em sua proposta, a linguagem literária se apresenta enquanto desvio da linguagem referencial, o que remonta, de certo modo, as proposições formalistas, no puro sentido conferido ao grupo eslavo.

Já a metalinguagem caracteriza-se, dentre outros aspectos, por apresentar uma mensagem voltada para o código, ou seja, para a própria língua. Comum na vida cotidiana, essa mensagem que, em certa medida, explica o código instaura discursos muito particulares e representativos. Alguns exemplos claros seriam a gramática, um tratado lingüístico ou mesmo a explicação do sentido de uma expressão dada a alguém ou também no auxílio do desenvolvimento da fala em crianças. No alargamento desse procedimento, busco então justificar o que chamo de *metapoesia*, expressão que designa o texto poético por natureza expressivo que traz como motivo o “fazer poético” e seus desdobramentos. O olhar sobre essa formulação, ou seja, a do emissor crítico e reflexivo sobre sua criação avança para além do âmbito lingüístico, fazendo da obra também um espelhamento do próprio indivíduo.

Também Ezra Pound⁵, poeta, crítico e teórico singular que, de certa forma, complementa algumas lacunas da poética de Jakobson, aborda essa problemática relacionada à linguagem, mesmo que um caracterizasse enquanto antiteórico, no sentido de fugir completamente a uma teorização dogmática, truncada e metafísica. De modo geral, seus escritos sobre literatura primam pela concisão da linguagem, pela objetividade e, sobretudo por uma abordagem pragmática do exercício teórico, sempre evidenciando o didatismo. Além de poeta de grande envergadura, Pound foi também crítico e ensaísta exemplar que, muitas vezes, em uma única frase, resumia um tratado poético (influência da linguagem ideogrâmica dos chineses).

⁵Ezra Pound (1885-1972), poeta e crítico literário estadunidense, exerceu grande influência no cenário do modernismo internacional, seja através de sua obra, contida basicamente nos volumes *Personae* e *The Cantos* (ou *Cantares*), e através de seus ensaios didáticos sobre literatura, como o manual *ABC of Reading*. Sua obra capital, no entanto, é os *Cantos*, poema épico moderno, fragmentado que, até hoje, instiga exegetas de todas as nacionalidades a penetrar no seu amálgama histórico/poético/existencial.

Em seu livro *Abc da literatura*, especialmente, ele (2006) apresenta um conceito de literatura muito significativo, sugerindo que “Literatura é linguagem carregada de significado. Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (p. 32). Eis uma das pedras de toque do ensaísmo poundiano, a partir da qual ficam assinaladas as possibilidades de parafrasear um abrangente conceito de literatura enquanto linguagem, sobretudo no sentido de labor formal e especulação estética. Apesar de não se limitar somente a isso, na medida em que a literatura também é significado e densidade semântica, Ezra Pound apresenta, de modo concomitante, dois conceitos inseparáveis: fundo e forma e mesmo significado e significante.

Nessa mesma linha aforística, Pound apresenta outra frase lapidar que sintetiza não somente a literatura, mas a própria crítica poundiana, uma vez que, para ele, “Literatura é a novidade que permanece novidade” (p. 33). Nessa perspectiva, o próprio autor complementa, exemplificando que “A informação nova na *Odisséia* ainda é nova. Odisseu (Ulisses) é ainda muito humano; não é de nenhum modo um presunçoso ou uma bela figura de tapeçaria” (p. 46). Notadamente, as postulações de Ezra Pound revelam-se um arcabouço para o direcionamento de minha pesquisa, sendo de grande importância para a leitura de muitos poemas, visto que o recorte da metapoesia faustiniana encontra consonância com Pound crítico. Cabe destacar, nesse sentido, que o autor americano influenciou Faustino como poeta, crítico, ensaísta e também como humanista.

Um dos fundamentos da teoria poundiana é o método ideográfico, analogicamente comparado ao método de estudo dos biólogos, que se caracteriza enquanto estudo e comparação minuciosa das lâminas, buscando a classificação, os níveis de parentesco e a dessemelhança. Também a crítica poundiana se faz mediante comparação e tradução, a partir de um método que provém, sobretudo a sua nomenclatura, da escrita chinesa – ideográfica e foi bastante inspirada no trabalho de Ernest Fenollosa, em o *Ensaio sobre os caracteres chineses*. Segundo Pound (2006), existe uma proximidade

metodológica entre o estudo dos caracteres chineses e do estudo de uma obra literária, visto que:

Em quadros mostrando os caracteres primitivos chineses em uma coluna e os atuais signos tornados convencionais em outra, qualquer um pode ver como o ideograma para “homem” ou “árvore” ou “nascer do sol” desenvolveu-se ou “foi simplificado de” ou foi reduzido aos traços essenciais do primeiro desenho de “homem”, “árvore” ou “nascer do sol”. [...] essa, como vêem, é bem a espécie de coisa que um biologista faz (de um modo muitíssimo mais complicado) quando reúne algumas centenas ou milhares de lâminas e extrai o que é necessário para sua proposição geral (p. 27).

Conforme o teórico evidencia em seu texto, o método ideogrâmico tem o seu fundamento do comparativismo, já que se propõe a busca dos traços essenciais de uma obra em face de outra. Na análise da obra *Ulisses*, de James Joyce, por exemplo, ele busca traços essenciais que a une, em uma correlação dialógica, a Homero, a William Shakespeare e Dante Alighieri. Ao mesmo tempo em que se descobrem os traços mínimos comuns entre as obras, pode-se vislumbrar, por outro lado, o quanto um autor se afastou em relação a outro em seus traços diferenciais.

Outro ponto importante do pensamento de Pound diz respeito à função da literatura. Para ele, o bom escritor tem a responsabilidade de manter eficiente a linguagem. A eficiência, de acordo com os seus apontamentos, se relaciona à clareza, à precisão e à concisão, algo que desenvolveu, na prática, com a sua própria poesia “imagista”. Nesse contexto, surge a sua crítica à retórica que falseia e deturpa a mensagem, mesmo porque, diz o teórico, “Roma se elevou com o idioma de César, Ovídio, e Tácito e decaiu num banho de retórica, a linguagem dos diplomatas, ‘feita para ocultar o pensamento’ e assim por diante” (p. 37).

Em seu ensaio *O maior Verse maker*, Mário Faustino (2004) defende Ezra Pound das acusações de que sua teoria é formalista, visto sua preocupação com a linguagem e com a eficiência do idioma:

Só quem distingue forma de conteúdo é quem, ao mesmo tempo, nem sabe fazer, nem tem realmente o que dizer; quem, quando diz algo, di-lo mal, esquecendo-se de que só o bem falado é bem ouvido é lembrado (p. 485).

Notadamente, Faustino demonstra muito bem que a preocupação de Pound pela linguagem não é uma preocupação meramente formal e que a conexão com a mensagem está implícita. Dentro dessa ótica, Ezra Pound (2006) também sugere que a função social, nesses casos, também está implícita, já que “O povo que cresce habituado à má literatura é um povo que está em vias de perder o pulso de seu país e o de si próprio” (p. 38). Suas proposições não querem dizer, no entanto, que ele nega uma estrutura mais brusca de sintaxe, o experimentalismo. No *ABC da Literatura*, por exemplo, Pound esclarece essa questão, afirmando que “A sintaxe brusca e desordenada pode às vezes ser muito honesta e, de outro lado, uma sentença elaboradamente construída pode ser às vezes apenas uma camuflagem elaborada” (p. 38).

Outro pressuposto da teoria Poundiana se relaciona à equação “Dichten = condensare” que, dito de outra forma, sugere que a “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (p. 32). Essa leitura, de certa forma, remete também ao Imagismo, que se configura enquanto a busca pelo essencial, o uso parcimonioso refletido de palavras precisas, em uma combinação ou alquimia que logre extrair o máximo de sentido das palavras, evocando efeitos imagéticos. Nos seus exercícios didáticos, Pound sugere ao leitor verificar, em um determinado texto, o que é supérfluo, as palavras que estão ali como argamassa para preencher fissuras e buracos. O autor explica, dessa maneira, o que provavelmente parece ser a gênese de seu pressuposto estético:

Basil Bunting, ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a idéia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. “Dichten” é o verbo alemão correspondente ao substantivo “Dichtung”, que significa “poesia”, e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano que significa “condensar” (p. 40).

Quanto aos modos de significação das palavras em um texto literário e poético, Pound elencou três tipos principais: a fanopéia, a melopéia e a logopéia. A primeira está ligada à expressividade da palavra no sentido de aludir a uma imagem visual na imaginação do leitor. Já a segunda, a melopéia, serve para caracterizar o uso da palavra com ênfase na musicalidade. A logopéia caracteriza os textos cuja força expressiva das palavras está voltada para a emissão de idéias rebuscadas e filosóficas, ou, na expressão de Pound, "a dança do intelecto".

É importante dizer que o poeta, tradutor e crítico norte-americano precisou de apenas um parágrafo para expor seu esquema que, de certa forma, simplifica toda as lucubrações de teóricos como Terry Eagleton, quando este tenta conceituar o que entende por literatura. Perguntas que Eagleton levanta, tais como: por que um filósofo como Francis Bacon é estudado na Inglaterra como literatura? Pound responde apenas: logopéia. Confúcio, logopéia: dança do intelecto.

Uma das características mais importantes da crítica poundiana é o pragmatismo, o que não quer dizer vulgarização ou simplismo. Para ele, é importante não dogmatizar, evitar o rebarbativo e prolixo que só ocasiona enfado ao leitor. Dessa forma, através da tríade melopéia/fanopéia/logopéia é possível, de forma satisfatória, analisar obras literárias mais diversas, pois esses elementos carregam o valor de uma Poética. A abordagem de um texto como *As Iluminuras*, de Arthur Rimbaud, por exemplo, uma prosa poética, cuja ênfase está nas imagens verbais insólitas e no pictórico – algo tão caro aos simbolistas –, permite vislumbrar um exemplo da modalidade de poesia relacionada à fanopéia, ou seja, uma poesia imagética. Essa relação, no entanto, não descarta a possibilidade de surgirem outras modalidades poéticas, como logopéia e melopéia. Assim como no sistema de Jakobson, não há um monopólio dentro de determinado texto, podendo aparecer mais de uma modalidade, mas, geralmente, uma se sobressai.

Na ensaística pragmática de Pound, outra questão relevante diz respeito à sua abordagem sincrônica da poesia, o que, de certa forma, implica um diálogo com o pensamento de Jakobson, sobretudo no que concerne ao seu método comparatista. Daí, o interesse do autor dos *Cantos* em rastrear a literatura de

todas as épocas e nacionalidades, buscando o que há de melhor na produção universal, criando, assim, diapasões para o seu exercício da crítica e tradução. Em Pound, o uso da expressão “literatura universal” atinge uma coerência não vista ainda em outros estudiosos da literatura. Seu crivo alça desde os gregos mais remotos, a poesia medieval, a literatura oriental, o mais expressivo da lírica de diversas nacionalidades e até mesmo Camões foi alvo de seus estudos.

Segundo Ezra Pound (2006), entretanto, a quantidade de leituras não é fundamental para uma grande análise literária. Deve-se, sobretudo, estar atento a uma seleção criteriosa:

Eu estou firmemente convicto de que se pode aprender mais sobre poesia conhecendo e examinando realmente alguns dos melhores poemas do que borboleteando em torno de um grande número deles. De qualquer forma, uma grande quantidade de falsos ensinamentos é devida à suposição de que os poemas conhecidos da crítica são necessariamente os melhores (p. 45).

Em seu afã de sistematizar o “melhor”, Pound relegou Virgílio a um segundo plano e, por outro lado, exaltou e traduziu *Seafarer*⁶, poema inglês anônimo datado da Idade Média, redescobrimo também Guido Cavalcanti. Foi, dessa forma, que se originou o Paideuma poundiano que, segundo os tradutores (2006) de *ABC of reading*, são: “[...] a ordenação do conhecimento, de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (p. 12).

Quando se analisa a obra de Mário Faustino, é possível verificar de chofre que os ensinamentos (anti)teóricos de Pound estão ali, transmudados e metamorfoseados em lirismo. A séria preocupação com a linguagem enquanto elemento a ser renovado e otimizado pela poesia é um dos conceitos poundianos que o autor de *O Homem e Sua Hora* trabalhou com maior ênfase na sua produção, seja como tema em sua metapoética, seja como artesão da palavra.

Além disso, percebe-se que Faustino estava sempre atento aos conceitos de melopéia e fanopéia estabelecidos por Pound, elaborando uma poesia lírica que não escorrega para soluções fáceis, despojadas de ritmo ou metáfora. Como

⁶ Segundo Pound (2006), *The seafarer* é um dos textos poéticos mais antigos da literatura anglo-saxônica (Séc. X) (p. 52).

bom discípulo do autor dos *Cantos*, Mário buscou, do mesmo modo, a tradição como modelo e referência de criação. Mais do que isso, em poemas como "O Homem e Sua Hora", no diálogo com outros escritores, ele estabelece o seu paideuma⁷ com autores cujas obras mantêm ainda forte relação com a modernidade, instigando, assim, o leitor a procurar pelas referências literárias contidas em sua obra.

Outro texto teórico que resulta fundamental é *Estrutura da lírica moderna – Problemas atuais e suas fontes*, no qual Hugo Friedrich (1991) mapeia o surgimento da lírica moderna, desde os meados do século XIX até chegar ao século XX. Nessa linha, Friedrich faz um levantamento dos expedientes que viriam a se cristalizar nas obras dos expoentes do modernismo europeu, passando por Charles Baudelaire, Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarmé. Notadamente, um dos conceitos capitais da teorização de Friedrich está na verificação das categorias negativas da poesia moderna.

Para ele, o negativo não tem valor pejorativo, mas sim de enquadramento das características comuns verificadas na poesia moderna, tais como: a obscuridade, a fragmentação, a dissonância, o tensionamento em vários aspectos, além da plurisignificação. O teórico germânico vê uma grande importância nos autores que arrola – “Esta obra mostra que a força de expressão da lírica, na situação espiritual do presente, não é inferior à força de expressão da filosofia, do romance, do teatro, da pintura e da música” (p. 15).

De acordo com Friedrich, o fulcro das chamadas “categorias negativas” começa a se esboçar já no Romantismo. A ordem classicista que pregava equilíbrio, harmonia e placidez dá lugar, com os românticos, ao lúgubre. Os tons claros e diurnos cedem espaço a ambientações noturnas. Diferente da dos árcades, a poesia romântica traz a melancolia e a tristeza como traços marcantes. Edgar Allan Poe é um exemplo bastante elucidativo, pois, em seu arqui-famoso *The*

⁷ Pound (2006) se vale dessa expressão, no livro *ABC of Reading*, quando estabelece uma lista de autores fundamentais para o entendimento do fenômeno poético. A seguir, transcrevo a nota presente na edição brasileira de *ABC da Literatura*, na qual ele afirma que “[...] a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (p. 161).

Raven (O Corvo), apresenta a ambientação mórbida e noturna, assim como o predomínio de sensações negativas, como o medo, a saudade e a tristeza.

Mas é a partir do meio do século XIX, no Simbolismo especialmente o francês, traçado aqui mais como marco cronológico do que no sentido escolástico que as categorias negativas tomam a cor e amplitude que contaminariam toda a produção posterior. Nesse sentido, Friedrich (1991) afirma que “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida” (p. 15), apresentando as marcas mais características da lírica: a obscuridade e o hermetismo. Esses traços de que fala o teórico são amplamente identificáveis na obra de T.S. Eliot⁸, por exemplo, bem como na maioria dos líricos, sejam os cronologicamente modernistas ou aqueles que, como Rimbaud, anteciparam os expedientes modernos.

Na poesia moderna, o que antes poderia ser um defeito torna-se virtude. A comunicação que se efetua entre autor e leitor não é algo simultâneo e automático, já que o leitor constrói o sentido do texto lentamente, na medida em que reflete acerca dele e reitera a sua leitura. Com isso, a poesia ganha novo fôlego e seu sentido não se põe a nu em uma leitura superficial, visto que a apreensão do significado é um desafio e exige a participação ativa do interlocutor na reconstrução dessa espécie de mosaico. Por outro lado, essa forma de poesia afastou um tipo de público mais acomodado, que esperava repetição de fórmulas cristalizadas e limpidez de sentidos.

Segundo Friedrich (1991), a lírica moderna traz como matriz principal a dissonância. Desse modo, diz o teórico,

Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de **dissonância**, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que a serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral (p. 16, grifo no original).

⁸Thomas Stearns Eliot (1888-1965) foi poeta e dramaturgo inglês de importância decisiva para a cristalização da moderna poesia, não só nos países de língua inglesa, mas também para o resto do mundo. Seu *Wasted Land*, de 1922, foi um marco literário. Esse poema longo e hermético apresentava uma profusão de diálogos com a história e a literatura de todos os tempos, configurando-se enquanto um dos textos que talvez melhor caracterize o conceito de categorias negativas que Hugo Friedrich aponta como uma das principais matizes da lírica moderna. Outras obras de importância de Eliot foram *Ash-Wednesday* e *Four Quartets*.

A inquietude de que fala o autor se transforma em participação e o tensionamento gerado por esse tipo de arte é amplo e prevê a dicotomização de vários elementos, como afirma Friedrich (1991):

Traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com a aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com aquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, freqüentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos (p. 15).

Conforme o crítico alemão observa, a linguagem poética se justifica pelo seu afastamento da linguagem referencial. Com a poesia moderna, esse desvio se intensifica, tornando-se experimento. Já não há mais lugar para convenções poéticas, bem como não há um paradigma a ser seguido, quanto ao nível de linguagem. Assim, os mais diferentes matizes do discurso se interseccionam. Nesse sentido, sugere Friedrich (1991),

O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável (p. 18).

Grande parte do aporte teórico que o autor fornece é colhido nas obras de poetas “antecipadores” das categorias negativas. Em seu trabalho, Hugo Friedrich aponta três líricos fundamentais na construção do moderno: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé. Além de Baudelaire ser um dos pilares da lírica moderna, segundo Friedrich, o autor das *Fleurs du mal* foi o precursor no emprego do rótulo “moderno”, desculpando-se, porém, da sua modernidade, mas afirmando, no entanto, que necessitava dela para dar luz a sua nova expressão.

Uma das características de sua “modernidade”, segundo Friedrich, é a despersonalização evidenciada pela ausência do confessionalismo.

Em as *Flores do mal*, nenhum poema pode ser explicado a partir de dados biográficos. Nos escritos de Baudelaire, a sublimação do programa romântico que preconizava uma lírica oriunda das emoções, da subjetividade e da inspiração se delinea. Dessa forma, sua poesia parece ser guiada pelo intelecto, a despeito de versar, não raras vezes, em primeira pessoa. Outra característica de Baudelaire que se espraia na lírica moderna é a preocupação formal, o que é vislumbrado, sobretudo quando se atenta para a estrutura de seu livro principal. Não se trata de uma coleção de poemas escolhidos a esmo, mas da subordinação a uma rigorosa estrutura temática.

É conveniente destacar ainda que o autor preferia trabalhar exaustivamente num primeiro esboço, a escrever um novo poema. Conforme elucidada Friedrich (1991), para o autor de as *Flores do mal*, “O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua” (p. 39). Esse elemento é de suma importância, visto que Mário Faustino traz a marca do rigor formal. Além disso, Baudelaire é o pioneiro na exploração de uma linguagem poética moderna, no sentido de trabalhar com os elementos ligados ao seu tempo. De acordo com os apontamentos de Friedrich:

Baudelaire sabe que só se pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal: único reduto da alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar à trivialidade do progresso, no qual se disfarça o tempo final. De maneira conseqüente, chama *Les fleurs du mal* “produto dissonante das musas do tempo final” (p. 42, grifo no original).

Dessa forma, o poeta francês enfatiza os aspectos prosaicos da sociedade moderna, como o asfalto e a iluminação, além de trabalhar com elementos escatológicos, como cenas lúgubres e repugnantes. Nesse ponto, se estabelece um contato com T. S. Eliot e o prosaísmo de seu *Wasted land*, traduzido para o português como *Terra Gasta*. Ao concatenar o elemento grotesco, a artificialidade e o caótico da urbe e a estética do feio, em ríspida dissonância com a linguagem

sublimada e o esmero formal, esses elementos tornam-se a força motriz desse tipo de produção feita para chocar o leitor e para lhe causar estranhamento.

Outra característica presente na obra de Baudelaire está relacionada ao seu cristianismo em ruínas, pois seus poemas trazem uma angústia existencial em que se denota a tensão entre o satanismo e a idealidade. Essa tensão que se estabelece pode ser evidenciada pela presença de grupos de palavras antagônicos. De acordo com Hugo Friedrich (1991), “De um lado estão: obscuridade, abismo, angústia, desolação, deserto, prisão, frio, negro, pútrido... do outro: ímpeto, azul, céu, ideal, luz, pureza” (p. 46).

Cabe citar ainda outra configuração importante na obra de Baudelaire apontada por Friedrich, que destaca a idealidade vazia do autor de *Flores do Mal*. De acordo com o crítico, embora ele apresente marcas da crise espiritual – o seu cristianismo em ruínas –, em sua obra, são reiterados conceitos como “ardente espiritualidade”, “ideal”, “ascensão”. Essa elevação de que trata o poeta, sem estar sedimentada em uma religiosidade levada a termo, engendra o que Friedrich chama de idealidade vazia, expressão que sugere que não se pode definir para onde o eu-lírico quer ser elevado, pois o cristianismo se mostra ineficiente. Tanto a idealidade vazia quanto o satanismo são elementos que juntos apresentam um fim comum: elevar o homem civilizado e racional para além da banalidade da vida e da sociedade em ruínas.

A síntese que realizo acerca do autor de *Fleurs du mal*, bem como sobre o livro de Hugo Friedrich, aponta, em certa medida, os expedientes que se tornaram constantes a partir da lírica moderna. Apesar de reconhecer que essas características não são necessariamente aplicáveis a toda manifestação poética posterior, é interessante destacar que a poesia de Charles Baudelaire apresenta as diretrizes gerais da poesia moderna. Os outros poetas que formam, juntamente, com ele a tríade que revolucionou a lírica, Rimbaud e Mallarmé intensificaram os aspectos de que Baudelaire se valeu na constituição de sua obra ímpar. Rimbaud, por exemplo, eleva ainda mais os aspectos ambíguos de uma lírica que explora a fealdade e a dissonância como recursos estéticos, o que se torna evidente em poemas como “Vênus Anadiómena” e “Os sentados”. A sua lírica voltada para o

sugestivo e o pictórico, para os sortilégios de uma linguagem fluída e evanescente dão continuidade ao trabalho de Baudelaire. Com sua exuberância de imagens, "O Barco Ébrio" ilustra bem esse aspecto. A grande contribuição de Rimbaud, no entanto, se sedimenta no caótico e no plurissignificativo, desvelado em seus textos poéticos que, organizados postumamente com o título de *Les Illuminations*, são o exemplo cabal de sua revolucionária postura lírica.

Mallarmé, por sua vez, contribuiu para solidificar a postura despersonalizada da poesia, indo além de Baudelaire nesse aspecto. Sua poesia foi arquitetada sob a égide do poeta-artesão, na medida em que ele buscou sempre atualizar as técnicas poéticas, o que, de certo modo, evidencia o esforço para produzir uma construção formal impecável. Junto a isso, fica patente o grau em que elevou sua lírica no que tange ao hermetismo. Nesse contexto, "Un coupe de des" ("Um lance de dados") é um texto definitivo para a apreensão da poética, sobretudo do grau de experimentalismo, do rebuscamento formal e do sentido etéreo.

Segundo Friedrich, as conquistas desses poetas continuam vivas, a despeito de qualquer divisão escolástica, o que reitera a importância desses autores para a compreensão do que se tem como lírica moderna. No caso específico de Mário Faustino que, além de receber influência da tríade francesa formada por Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé – base do que viria a ser a lírica moderna –, também dialogou com outros autores modernistas já citados, apresenta, em sua obra, alguns traços que Friedrich aponta como característicos da poesia moderna. Em primeiro lugar, cabe citar o hermetismo da lírica de Faustino, em que a comunicação com o leitor não se dá de forma simples. O uso inusitado da linguagem, da metáfora ousada, bem como o uso das referências clássicas dispersas, faz com que sua poesia atinja certo grau de obscuridade, que vai ao encontro do que evidencia Friedrich como característica da poesia moderna.

É possível também identificar na obra de Mário Faustino certa dissonância, particularmente em textos de maior fôlego, nos quais se percebe a fragmentação e a sensação de falta de comunicação entre as partes do texto. Junte-se a

característica do autor de "Mensagem" de artesão do verso mais um elemento que se encaixa no sistema de Friedrich, já que a pesquisa formal é uma das características mais marcantes do lirismo moderno apontadas pelo teórico.

Já que se buscou, através de Friedrich, as bases que sedimentaram a lírica moderna, cabe neste ponto, colocar alguns aspectos da poesia moderna em língua inglesa que, além de ser traço característico de alguns escritores dos primeiros decênios do século 20, são importantes devido ao diálogo que travam com o poeta de *O homem e sua hora*.

Nesse sentido, pode-se tomar o livro *O Arco e a Lira*, de Octavio Paz, no qual há reflexões sobre a renovação da poesia inglesa moderna que, mesmo mantendo o contato com a maioria das inovações dos autores do século passado, traz um aspecto diverso: a reconquista da herança européia. Diferente de autores como Rimbaud, que desdenhava das musas e deuses olímpicos, temos em Ezra Pound, T. S. Eliot e James Joyce (consagrado como prosador – mas cuja obra não se aparta facilmente dos expedientes poéticos) a forte ligação com o passado, mas no sentido de revitalizá-lo, de trazê-lo à tona com a vestimenta moderna e de dialogar com a contemporaneidade.

Esta característica, segundo Paz, se inicia juntamente com outra, a da revolução verbal. Sob este aspecto, Joyce foi o mais inovador de todos, “creador de un lenguaje que, sin cesar de ser inglés, también es todos los idiomas europeos” (PAZ, 1993 p 76). Já Pound e Eliot, trouxeram à lírica, em contrapartida ao dialeto literário do fim do século, a dicção coloquial, “no la canción tradicional, el lenguaje de las grandes urbes de nuestro siglo” (PAZ, 1993 pg. 76). Algo que, em proporções menores, já havia iniciado com Baudelaire e Victor Hugo. Para ratificar a asserção de Paz, basta o contato com um texto como "The Love song of J. Alfred Prufrock" de Eliot, para se ter uma idéia de como a linguagem se tornou mais natural, beirando ao prosaísmo, algo muito semelhante ao que aconteceu no Brasil com os autores da "Semana da Arte Moderna". Nessa linha, há três obras que representam a continuidade da poesia moderna, iniciada com os franceses: *Os Cantos*, *Ulisses* e "The wasted land". Todos os paradigmas

da transformação e maturação do moderno iniciado na segunda metade do século XIX.

Num ensaio posterior ao *Arco e a Lira*, Octavio Paz (1993b) refere-se ainda ao carácter da aglutinação da história do ocidente (para Pound, também do oriente) na dicção moderna desses poetas e traz uma característica, senão criada por esses autores, ao menos difundida por eles, o simultaneísmo. Segundo Paz, o simultaneísmo, ou contigüidade nestes poetas sobrepuja a sucessão:

O poema é uma totalidade movida – comovida – pela ação complementar entre as partes. Triunfo da contigüidade sobre a sucessão. Ou melhor, já que o poema é linguagem em movimento: fusão da contigüidade sobre a sucessão do espacial e do temporal (p. 51).

O teórico mexicano não descarta, entretanto, a possibilidade de o simultaneísmo ter nascido antes, com Blaise Cendrars e Guillaume Apollinaire. Neste sentido, Pound e Eliot seriam casos extremos do simultaneísmo. Torna-se mister tomar como exemplo o megalomaniaco *The Cantos*, em que confluem todas as épocas e lugares sem uma linha lógica e cronológica. O revisionismo da cultura grega, passando pela China de Confúcio e Li Tai-Pó⁹ derramando críticas ao capitalismo americano e retomando os latinos, como Ovídio e Catulo. Neste livro a linha cronológica é subjugada ao simultaneísmo, o conceito de história é relativizado. Nesse sentido, tem-se um mosaico, ou na terminologia cinematográfica, uma confluência com Sergei Eisenstein, que se configura numa sucessão (aparentemente) aleatória de *takes*.

O olhar sobre esses autores de língua inglesa permite perceber que, apesar de mostrarem algo novo, ainda são as conquistas dos simbolistas Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire que criaram o sustentáculo para a vindoura poesia modernista. Um aspecto torna-se sempre preponderante na análise desta lírica que vai dos simbolistas franceses ao imagismo poundiano: as categorias negativas. Assim, temos a acentuação destas em poetas como Eliot e Pound, chegando ao *Ulisses* e culminando no *Finnegans Wake*, ambos de James Joyce.

⁹ Li T'ai-Po (701-762) foi um celebrado poeta chinês do período de ouro da dinastia de Tang.

Simultaneísmo (histórico/ formal), dissonância (grotesco, coloquialismo, arcaísmo) e hermetismo. Basta ver as notas de "Wasted land", talvez maiores que o poema e que não conseguem desanuviar o seu sentido controverso e flutuante.

A partir dos pressupostos gerais delineados por Friedrich, estabelecidos como categorias negativas, se destaca outro referencial teórico que, de certa forma, amplia as preconizações do autor da *Estrutura da lírica moderna*. Trata-se especificamente de Umberto Eco e seus textos coligidos com o nome de *A obra aberta*, livro que trata da ambigüidade comum em textos literários, permitindo que os mesmos sejam interpretados não como peças unívocas, mas sujeitas às intervenções do receptor que as decodifica, de acordo com sua bagagem cultural.

Como o autor explica, ele não pretendeu uma sistematização de obras válidas (abertas) e obsoletas (fechadas). Eco sustenta a tese de que toda a obra é aberta. No entanto, sua tese se aplica muito bem às características da lírica moderna, momento em que a "abertura" da obra atinge o grau máximo possível. A obra de Eco é importante no presente trabalho, mais do que uma teoria recorrente para se interpretar determinados textos, para endossar a leitura de textos de natureza hermética, como são os de Mário Faustino, que muitas vezes só é possível uma aproximação interpretativa, tendo como pressuposto que se trata de uma "Obra aberta".

Assim, Umberto Eco (1971) evidencia a poética de *Obra Aberta*:

A poética da obra aberta tende, como diz Pousseur, a promover no interprete "atos de liberdade consciente", pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída (p. 41).

Essa é a forma de um exegeta se posicionar frente a uma obra literária, principalmente naquelas que trazem o signo das categorias negativas, como a de Mário Faustino.

Para finalizar, é importante a referência a um texto que no presente trabalho tem como fim fundamentar teoricamente o que se verificará como influência dentro

da obra de Faustino. O livro *A angústia da influência - Uma teoria da poesia*, de Harold Bloom que, embora não sendo um texto fundamental na presente dissertação, possibilita direcionar e mesurar as eventuais comparações dos textos do autor de *O Homem e Sua Hora* com seus mestres; Pound, de forma mais enfática.

Segundo Bloom (2002), a influência, como aspecto positivo ligado a poetas de qualidade, não se dá pela repetição, mas por uma leitura distorcida:

A influência poética - quando envolve dois poetas fortes, autênticos - sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida (p. 80).

É nessa medida que se verificará as possíveis influências que Mário Faustino sofreu em sua obra. O poeta piauiense qualifica-se, usando as palavras de Bloom, como poeta forte e autêntico. Portanto a influência, seja de Pound ou Jorge de Lima que paira em sua obra, sofre a leitura distorcida ou aclimatada de um poeta que buscava sempre a originalidade, à despeito da reverência copiosa aos modelos modernos e clássicos.

2 – SOU POETA

2.1 – Alvorecer Lírico

O que chamamos história sagrada atesta que o nascimento de um poeta é o principal acontecimento na cronologia.

Emerson

Nesse momento, procuro realizar uma abordagem de textos da primeira fase da produção poética do autor piauiense. Mesmo não se tratando da parcela mais relevante de sua obra, esses poemas não somente apresentam qualidade estética, como também são importantes indicadores, sobretudo no que diz respeito às modificações ocorridas na postura de Mário Faustino frente à criação literária, evidenciadas tanto no fazer poético quanto na própria reflexão acerca dessa prática.

Esse conjunto de poemas escritos em 1948 foi, postumamente, agrupado em sua obra completa. O autor contava, então, com apenas dezoito anos, mas já era um profícuo leitor de poesia. Nessa fase do seu alvorecer lírico, é inevitável citar a influência do professor de literatura Francisco Paulo Mendes, personagem importante no meio intelectual de Belém. É o que conta Lilia Silvestre Chaves (2004), na biografia por ela escrita sobre Mário Faustino:

Francisco Paulo do Nascimento Mendes, crítico de literatura e de arte, ensaísta e professor de Literatura portuguesa e História da arte na Universidade do Pará, tornou-se figura em torno da qual os mais jovens se agrupavam, ávidos das informações que ele trazia dos novos poetas, brasileiros e estrangeiros, dos filmes mais atuais, da arte que se fazia nos outros estados do Brasil ou fora do país (p. 150).

Além de ser pessoa sempre disposta à discussão literária, Paulo Mendes era grande incentivador de novos poetas. A exemplo de poetas como Ruy Barata e Paulo Plínio de Abreu, figuras ligadas a Paulo Mendes, Faustino também foi encorajado por Paulo Mendes a seguir o caminho das letras.

Dos poemas escritos no ano de 1948, o primeiro é dedicado ao professor paraense. As leituras de Rilke, Rimbaud, Cecília Meireles e Jorge de Lima foram sugestões importantes que Paulo Mendes passou a Faustino. De modo geral, assinala Lilia Chaves (2004), essas sugestões surtiram efeito nas primeiras produções do poeta e ensaísta:

A maioria dos que freqüentavam o Central acabava escrevendo poesia, por influência de Francisco Paulo Mendes. É significativo que mais de um poeta surgisse em Belém com a imagem do anjo em seus primeiros poemas, anjos de Rilke ou de Rimbaud, que, ao lado de Antero de Quental, eram poetas da preferência de Mendes, a quem todos ouviam pela sua sensibilidade e em quem confiavam pela força e propriedade de seu julgamento crítico (p.150).

Paulo Mendes (*apud* CHAVES, 2004), foi responsável ainda pela primeira resenha crítica a ser publicada sobre a poesia de Mário Faustino, referente aos poemas "Motivo da rosa 1" e "Motivo da rosa 2", que o autor publicou em *Província*:

O primeiro choque com o mundo, as primeiras decepções, as quedas tão naturais do moço, encontraram-no, talvez, demasiadamente desprevenido, mas não inerme. De uma primeira aproximação brutal com a vida lhe veio o sentimento de alguma coisa seriamente ameaçada em si, ao mesmo tempo que a revelação perturbadora do seu eu. Há na sua poesia, por isso, não raro, o grito patético de um pássaro amedrontado e espantado. E foi esse contato provocado pelo seu primeiro encontro com a miséria e a pequenez da vida do mundo que ele retornou (p. 162).

Embora Mendes estivesse se referindo especificamente aos poemas "Motivo da rosa 1" e "Motivo da rosa 2", em alguns momentos seu juízo crítico é bastante ilustrativo da tonalidade de sonho e evasão que se evidencia nos

primeiros versos de Mário Faustino. O texto denominado "Poema", que será abordado no presente capítulo, traz a idéia de um eu-lírico oprimido pelo mundo, que encontra lenitivo para as suas dores em uma supra-realidade, a poesia; algo que traz marcas de uma identidade literária juvenil e, porque não dizer, romântica.

2.2 – Nascimento da Poesia

Primeiro poema

Ao F. Paulo Mendes, “Amigo”

Por que vos espantais se eu venho sobre as ondas?

Trago a paz e as distâncias vêm comigo
na boca tenho mundos e nos olhos palavras.
Ouvi-me

Todas as coisas são palavras minhas:
a mais pura das nuvens
a mais pura que veio de longe e não se dissolveu
as colunas incolores além se levantando
quebradas luminosas líquidas colunas colunas
os cavalos que se empinam sobre a espuma
e o calmo silêncio povoando o mar.
Minhas palavras.
Antigas porém há pouco descobertas.
Lentas como o escurecer das nuvens refletidas
como o tremular tranqüilo da vaga adolescente.
Materiais límpidas palpáveis
frias e mornas coloridas de ondas e descendentes pássaros.
Resumidas numa única
impronunciável Palavra.

Mas eu não sou o senhor
embora venha comigo a Música e o Poema.
Por que vos ajoelhais se eu vim sobre as ondas
e só tenho palavras?
Ouvi a minha voz de anjo que acordou:

Sou poeta (p. 236-237) ¹⁰.

Datado de 21 de fevereiro de 1948, este é um poema com traços metalingüísticos que se relaciona à primeira fase da produção do autor, portanto alguns anos antes de o poeta lançar o seu livro de estréia. Não será fato estranho que esse mesmo tema – o fazer poético e a origem da poesia – seja abordado, de forma diversa, na medida em que o poeta amadurece.

¹⁰Todas as citações do texto de Mário Faustino pertencem à edição publicada no ano de 2002.

Embora tenha sido produzido por um autor bastante jovem, “Primeiro poema” apresenta certas qualidades estéticas, que o fazem alvo pertinente de análise. Escrito em verso livre, assimétrico, sem rimas, a sua beleza reside na fanopéia, na evocação imagética e, de certa forma, no anacronismo romântico. É conveniente ressaltar também que algumas características que viriam a se tornar marcantes em sua obra mais acabada já se fazem presentes nesse texto. Em especial, destaco a sua linguagem precisa e, ao mesmo tempo, enigmática, como também a profusão de imagens e de símbolos como cavalos, nuvens e colunas incolores.

O poema aborda o nascimento do poeta e serve como primeiro manifesto lírico e profissão de fé exaltada e amplificada pela juventude febril de seu criador. Esse nascimento é marcado pelo caráter messiânico e pelo transcendente, como mostram os primeiros versos:

Por que vos espantais se venho sobre as ondas?

Trago a paz e as distâncias vêm comigo
Na boca tenho mundos e nos olhos palavras
Ouvi-me.

Nesse contexto, o eu-lírico se apresenta a partir de uma aproximação com um ente de poderes divinos. Em uma provável comparação com a figura de Jesus Cristo, ele vem caminhando sobre as ondas. “Primeiro poema” nasce, então, do estro desse indivíduo de origem fantástica, que, de certa forma, remete ao ideal romantismo. Esse indivíduo que se transfigura em poeta, caracteriza-se enquanto um ente diferenciado dos demais, que põe em confluência o seu mundo subjetivo transcendente com os aspectos pictóricos da natureza.

De modo geral, o tom de individualismo transcendental que o poema apresenta se torna claro sob a luz de Ralph Aldo Emerson (1966)¹¹, que enfatiza a força e ligação sobrenatural do poeta com a natureza:

¹¹ Ralph Waldo Emerson (1803-1882) foi um filósofo e um ensaísta norte-americano que, com sua postura transcendentalista, apresentou idéias arrojadas acerca do valor absoluto da originalidade do indivíduo, bem como da nação. Sua obra exerceu influência cabal na poesia de Walt Whitman. Até hoje, ele é considerado uma figura importante para os estudos literários.

O poeta é o que diz, o que nomeia e representa a natureza. É um soberano e está no centro. Pois o mundo não está nem pintado nem adornado, mas desde o princípio se revela belo; deus não criou algumas coisas belas: a beleza é a criadora do universo. Por isso mesmo, o poeta não é nenhum potentado consentido, mas imperador por direito próprio (p. 124).

Talvez, poucos textos teóricos ilustrariam melhor o romantismo de "Primeiro poema" e captariam, com maior precisão, o nível de lucubração metapoética e o grau da idealização do sujeito poético. Provavelmente, os olhos de Faustino passaram, mais de uma vez, pelos ensaios do filósofo americano. Nesse contexto, nada mais natural que o ímpeto da filosofia de Emerson desencadeasse, em uma alma juvenil, esse ardor megalomaniáco do dizer-se poeta com pompas sobrenaturais.

Todas as coisas são palavras minhas:
A mais pura das nuvens
A mais pura que veio de longe e não se dissolveu
As colunas incolores além se levantando
Quebradas luminosas líquidas colunas colunas.

O eu-lírico de "Primeiro momento" traz ao mundo uma série de dádivas ligadas a sua palavra, ao seu dom de expressão poética. Esse sujeito apresenta-se como um anjo para que busca povoar o mundo com harmonia, sonho, beleza e lirismo arrojado, como nesses versos:

os cavalos que se empinam sobre a espuma
e o calmo silêncio povoando o mar.
Minhas palavras

Sobre essa questão, Emerson (1966) afirma que "O poeta tem um pensamento novo; tem uma nova experiência a revelar; ele diz como ela lhe ocorreu e todos os homens serão mais ricos com sua fortuna" (p. 126). No poema, o eu-lírico sugere que as suas palavras também relevam algo novo – "Minhas palavras/ Antigas porém a pouco descobertas". De certo modo, a poesia é reiterada como algo absolutamente ligado à alma, pois, muito mais do que uma ciência, ela nasce com o indivíduo.

Segundo a leitura dos versos, mesmo antes de a poesia brotar nos lábios do poeta, ela já estava com ele, desde a tenra idade, visto que o vate é o assinalado, o que carrega essa centelha divinal ou, nas palavras de Gaston Bachelard (2001), “[...] desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas” (p. 94). Nesse caso específico, foi necessário ao sujeito poético apenas descobrir seu dom de grandeza divina.

Envolto na subjetividade, o eu-lírico não economiza lirismo e beleza ao exaltar suas qualidades de poeta:

Lentas como o escurecer das nuvens refletidas
 como o tremular tranqüilo da vaga adolescente.
 Materiais límpidas palpáveis
 frias e mornas coloridas de ondas e descendentes pássaros.

É nesse momento que se torna mais perceptível a pena de um poeta adolescente, sem pejo pela exaltação pessoal e orgulhosamente embriagado pelo seu próprio dom, em uma atitude extremamente narcisista. De modo geral, essa postura ofuscaria esse diapasão juvenil, se os recursos imagéticos utilizados pelo autor não fossem tão belos. Cabe evidenciar o tom doce com o qual ele tece essas imagens, através de um léxico que transborda candura. Expressões como “lentas”, “tranqüilo”, “límpidas”, “coloridas” parecem ligadas semanticamente ao poeta recém saído do ventre da natureza, imaculado como um santo. Nos versos finais, no entanto, ele baixa um pouco a feição de seu poder transcendente sem, contudo, descer da esfera celestial de sua origem:

Mas eu não sou o senhor
 embora venha comigo a Música e o Poema.
 Por que vos ajoelhais se eu vim sobre as ondas
 e só tenho palavras?
 Ouvi a minha voz de anjo que acordou:

Sou poeta.

Mesmo tendo o dom apolíneo da música e do poema, o sujeito lírico nega o epíteto de senhor ou de um deus, apesar dos milagres de suas palavras, pois

estas são apenas palavras. Nesse sentido, ele admite não ser deus, mas aceita a denominação de anjo. O eu-lírico não é um deus, mas um anjo que acordou ou, em outras palavras, um poeta que nasceu e que, segundo Emerson (1966), “[...] o que chamamos de história sagrada atesta que o nascimento de um poeta é o principal acontecimento na cronologia” (p. 127).

Dessa forma, o eu-lírico se coloca em uma posição "solitária", no sentido de ser um sujeito diferente, assinalado, cujo ânimo interior é capaz de entrar em sintonia com forças transcendentais, manipulando a beleza com seu dom. Sob o viés fenomenológico, Gaston Bachelard (1978) explana esse zênite criativo:

Parece que é por sua imensidão que os dois espaços: o espaço da intimidade e o espaço do mundo se tornam consoantes. Quando se aprofunda a grande solidão do homem, as duas imensidões se tocam, se confundem. Numa carta, Rilke tende, com toda a sua alma, para esta solidão ilimitada, que faz de cada dia uma vida, essa comunhão com o universo, o espaço numa palavra, o espaço invisível que o homem pode, entretanto, habitar e que cerca de inúmeras presenças (p. 329).

Como já foi dito, “Primeiro poema” é um texto em que algumas características do Mário Faustino, poeta de *O Homem e sua hora* podem ser antevistas. No entanto, ele ainda está longe de se tornar o *Verse Maker* que professaria, em textos metalingüísticos, a criação agônica e trabalhosa do "poeta artesão".

2.3 – Poema e a Inspiração

Poema

Sereno ele retorna do impossível
 Traz no bico de prata
 A rosa azul dos sonhos que tivemos
 E nos pés de cristal a morna terra de estrelas
 Branco e tranqüilo e leve e livre e alegre
 Quase como se morto já estivesse
 O pássaro feliz esvoaça em meu seio
 Afugentando
 As sombras com seu canto (p. 250).

Escrito versos assimétricos e sem rimas, “Poema” que, a exemplo do anterior é de 1948, apresenta alguns momentos de lirismo puro, nos quais o sujeito tematiza a origem de sua inspiração poética – “Sereno ele retorna do impossível /Traz no bico de prata /A rosa azul dos sonhos que tivemos”. Nesses versos, especificamente, o pássaro simboliza a inspiração poética. De certo modo, essa imagem bastante recorrente da poesia de todos os tempos remete, mesmo que indiretamente, a figura do poeta que se vale de um elemento externo, alheio a sua vontade para o ato da criação. Nesse ponto, é importante citar Mikel Dufrenne (1969), que classifica os poetas em dois tipos: o poeta artesão e o inspirado. O texto de Faustino traz subjacente a poética desse último, enquadrando-se no que Dufrenne postula:

Esse poeta é menos cioso de seu ato do que propriamente de seu estado. Esse estado é-lhe uma garantia de autenticidade na medida mesma em que não é responsável por ele. A fim de justificá-la, o poeta faz intervir, entre si e a obra, um terceiro que o possui e anima (p. 129).

Para ele, o poeta volta sua atenção mais para o estado poético do que para o ato poético, entendido como preocupação formal. No poema de Faustino, o “terceiro que o possui e anima” é simbolizado por um pássaro, que não é de uma espécie comum, pois seu bico é de prata. Algo que, ao mesmo tempo, simboliza uma inspiração nobre e sofisticada, como também representa a ponta de uma

caneta que tece seus vôos líricos. Essa ave traz no bico a "rosa azul dos sonhos que tivemos". Nesse caso, o substantivo "rosa" vem acompanhado de um adjetivo também deslocado, azul. É dessa forma que o eu-lírico se refere às lembranças que, além de agradáveis, funcionam como força motriz na constituição do estado poético. O verbo "tivemos" demonstra que o sujeito poético não se refere somente a si, mas a todos que, como ele, se valem de lembranças, ou mesmo de sonhos de outrora, para o desafogo da alma que, no poema, é evocado pela inspiração.

Sua poesia parece se constituir a partir de diálogos com a lírica de matizes rilkeanas, tendo em vista a importância que o passado tem na erupção do estado poético. Para o autor das *Elegias de Duíno* (1984), o passado se apresenta como fruto da poesia:

Mesmo que se encontrasse numa prisão, cujas paredes impedissem todos os ruídos do mundo de chegar aos seus ouvidos, não lhe ficaria sempre sua infância, essa esplêndida e régia riqueza, esse tesouro de recordações? Volte a atenção para ela. Procure soerguer as sensações submersas desse longínquo passado: sua personalidade há de reforçar-se, sua solidão há de alargar-se e transformar-se numa habitação entre lusco e fusco diante da qual o ruído dos outros passa longe, sem nela penetrar (p. 23-24) ¹².

Em *Cartas a um Jovem Poeta*, Rilke explicita a Franz Xavier Kappuz, aprendiz de poesia, algumas de suas idéias acerca do fazer poético. De certa forma, ele trata da busca de inspiração através da lembrança e do passado, cujo momento mais expressivo é a infância. A valorização do passado proposta por Rilke dialoga com a postura assumida pelo eu-lírico em "Poema", colocando-o em sintonia com a poética rilkeana. Em seu germe, essa atitude ainda está ligada a uma poética evasiva, bastante comum em autores românticos.

Com relação à construção formal, esta não é desprezada no poema. Se ela não se configura como elemento temático, aparece enquanto recurso estético. Nos versos "E nos pés de cristal a morna terra de estrelas/ Branco e tranqüilo e leve e livre e alegre", se delinea a busca pelo poético, pela construção inusitada,

¹² Como é possível perceber, esse trecho da primeira carta de Rilke ao poeta novato, Franz Xavier Kapuz, foi anteriormente citado por Gaston Bachelard.

que se afirma pelo lirismo sofisticado. A referência aos pés da ave de cristal, bem como ao elemento que ela traz – "a morna terra de estrelas"– mostra o quanto o poeta se preocupava com a estrutura do texto lírico, mesmo em um poema de poucos versos, almejando, já nessa época, um lirismo diferenciado dos autores da *Semana da Arte Moderna*. As aliterações em "n" (branco, tranqüilo) e em "l", bem como as assonâncias em "e" (leve, livre, alegre), mostram uma preocupação com a forma, mesmo com o eu-lírico celebre uma poesia criada a partir da pura inspiração.

Ainda quanto aos aspectos semânticos, a poesia aparece relacionada à fuga e evasão, o que é reiterado, mais uma vez, nos versos finais do poema – “O pássaro feliz esvoaça em meu seio/ Afugentando/ As sombras com seu canto”. Nesses versos, especificamente, a inspiração poética representada pelo pássaro surge para afastar as tristezas ou mesmo as sombras que acometem o sujeito poético.

2.4 – Vida & Obra: till death doth us apart

Prelúdio

He was a poet, sure a lover, too...
Keats, "I Stood Tiptoe"

O que eu sou, quero dizer a mim mesmo
Para que venha a sabê-lo pouco a pouco.
Sejam minhas palavras não um canto
Impossível agora mas retrato
Que socorra e console enquanto espero
E receba o que não posso mais conter.
Pudesse eu celebrá-las, as rosas e as estrelas
Cantar no silêncio a morte a música...
Porém, porque não amo, o mundo me repele
E vivo aprisionado atrás das pálpebras
À espera condenado, à angústia, ao sono, ao tédio.
Talvez à infância, que é minha... Mas nem isso,
Que toda coisa ou ser, até lembrança
Só se deixa cantar quando se sabe amada. Se não amo,
Só me resta esperar, navegando em meu sangue.
Agora, não vos direi paisagens, porém sonhos
Jamais saudades, mas desejo e esperança
E da beleza só pressentimento. E farei da amada
Hoje miragem, mas amanhã visita
Que trará tudo e encontrará somente
Amor e enfim um canto - de alegria (p. 233).

A exemplo dos outros dois poemas referidos anteriormente, "Prelúdio" também é mais um poema com traços metalingüística da primeira messe da obra faustiniana. Provavelmente, seja o texto que melhor permita vislumbrar a figura do autor bastante jovem que, no ano de 1949, produz um poema sem rimas, em verso livre, a qual apresenta certa incidência de versos decassílabos. Por não seguir nenhum padrão, é forçoso enquadrá-los dentro de uma métrica convencional.

Em "Prelúdio", o que chama atenção, particularmente, é o discurso metapoético que, em um primeiro momento, tem como interlocutor o próprio eu-lírico – "O que eu sou, quero dizer a mim mesmo/Para que venha a sabê-lo pouco a pouco." De modo geral, o texto apresenta uma reflexão não somente sobre a

poética, mas também sobre a existência, na medida em que o sujeito lírico declara que não se sente pronto para a poesia, pois "não ama". Duas realidades se interseccionam no mesmo enunciado, conforme se observa em:

Sejam minhas palavras não um canto
 Impossível agora mas retrato
 Que socorra e console enquanto espero
 E receba o que não posso mais conter.

O sujeito poético admite que sua lírica ainda não atingiu o status de canto, se constituindo apenas enquanto retrato. Ele também admite que ainda não encontrou a inspiração para o tema mais universal da poesia de todos os tempos. O próprio título "Prelúdio" remete, de uma maneira ou de outra, a início, preâmbulo e/ou ensaio. Esse retrato poético-existencial do homem-poeta se transfigura principalmente, conforme ele admite, em um socorro ou mesmo um consolo enquanto espera. Segundo ele, a sua falta de "gênio poético" se deve basicamente a carência de um amor em sua vida:

Pudesse eu celebrá-las, as rosas e as estrelas
 Cantar no silêncio a morte a música...
 Porém, porque não amo, o mundo me repele
 E vivo aprisionado atrás das pálpebras
 À espera condenado, à angústia, ao sono, ao tédio.

Notadamente, o eu-lírico se sente incompleto e também insensível aos aspectos poetizáveis da natureza – as rosas e as estrelas – e aos conceitos mais abstratos ligados à vida. Para ele, viver o amor é ampliar a sensibilidade lírica e expandir a percepção do mundo físico. De modo geral, essa forma de estabelecer uma ligação entre a vida e a poesia terá, na obra de Faustino, um lugar de destaque. No seu livro *O Homem e Sua Hora*, esse conceito se esboça, mas só se cristalizará em definitivo nos *Fragmentos da Obra em Progresso*. Em "Prelúdio", a idéia está um pouco encoberta por certo véu romântico, quase sentimental, mas, mesmo assim, já é possível vislumbrar a célula mãe de toda a sua poesia posterior.

Como bem assinala Benedito Nunes (*apud* FAUSTINO, 2002), "[...] realizada como arte, a poesia concretiza uma experiência, que é a aprendizagem

da vida e da poesia" (p. 52). No poema de Faustino, o tom romântico se justifica, provavelmente, pelo fato de ser um dos primeiros escritos do jovem poeta, que se utiliza de conceitos ligados a essa forma de conceber a poesia, enfatizando a angústia, o sono, o tédio e o aprofundamento do 'eu' subjetivo. Nesse contexto, especialmente, juvenil é a importância dada ao amor, por isso romântica, daquele que idealiza um sentimento que possivelmente não experimentou. É a sensação mais natural de um adolescente que busca se afirmar no mundo e que se sente incompleto, pois não provou do amor e desconhece os seus sortilégios e as suas mesquinhas:

(...) Se não amo,
Só me resta esperar, navegando em meu sangue.
Agora, não vos direi paisagens, porém sonhos
Jamais saudades, mas desejo e esperança
E da beleza só pressentimento. (...)

De um modo geral, a lírica faustiniana se volta para o tédio e a tristeza que encontra expressão adequada em seus versos – "Só me resta esperar, navegando em meu sangue". Essa poesia que depende, em grande parte, do elemento subjetivo e das realizações pessoais do sujeito poético é completamente avessa ao postulado do poeta artesão, para quem a poesia é um trabalho essencialmente formal. Com sua poética do subjetivo e do íntimo que interfere na concepção artística, o poema "Prelúdio" ratifica a poética do poeta inspirado. Em seu livro *O Poético*, Mikel Dufrenne (1969) explana sobre este tipo de postura lírica, afirmando que "As diversas imagens do poeta inspirado através da história são as figuras da subjetividade elevada, não mais numa solidão radical em que se perderia, mas em sua relação com o mundo" (p. 134).

O poema "Prelúdio", além de demonstrar a subjetividade de que fala Dufrenne, evoca o desejo e a necessidade do sujeito poético de se relacionar com o mundo, fugindo da solidão. Nesse contexto, Faustino apresenta a poética do poeta inspirado, transfigurando a ausência do amor como fonte de criação em um elemento desestabilizador. Nesse sentido, o poema se caracteriza como um desabafo de alguém que anseia pelo sentimento que libertará o estado poético

latente do lírico inspirado. De certo modo, sob um ponto de vista existencial, o eu-lírico não quer ser espectador da vida e do amor, pois ele parece quer fazer parte dessa festa dos sentidos, admitindo que a poesia também necessita dessa vivência da *persona*. Nesses termos, o poema termina com a dupla idealização da pessoa amada e do canto de alegria.

E farei da amada
Hoje miragem, mas amanhã visita
Que trará tudo e encontrará somente
Amor e enfim um canto - de alegria.

Tal como se pode perceber, a forma com através da qual o sujeito poético reflete sobre a lírica e a sua inspiração se afasta bastante dos dois textos anteriormente abordados, "Primeiro Poema" e "Poema". Se, no primeiro, eu-lírico confia nos poderes transcendentais do poeta assinalado, seguro de seus sortilégios e, no segundo, o eu-lírico que metamorfoseia a inspiração como algo externo – um pássaro –, já, em "Prelúdio", o sujeito poético se apresenta de forma diversa. Ele é caracterizado como um ser vulnerável, à margem de uma expressão forte, pois, conforme admite, é um poeta que não ama, que não viveu o suficiente para refletir, com propriedade, sobre esse tema que se caracteriza como um dos mais caros da poesia de todos os tempos.

3 – TRADIÇÃO E MODERNIDADE

3.1 – Talvez Verso

Nesse capítulo, realizo uma análise dos poemas metalingüísticos de *O Homem e Sua Hora*, temática que se transfigura enquanto núcleo da obra de Mário Faustino. A única produção lançada em vida pelo autor apresenta seus poemas mais conhecidos, como "Vida toda Linguagem" e "Mensagem", bem como a abordagem mais aprofundada da problemática metapoética. De modo geral, o livro é uma aventura estética, em que se vislumbra um diálogo com Ezra Pound, com Stéphane Mallarmé, com T. S. Eliot, com Jorge de Lima e com Fernando Pessoa. Nesse conjunto de relações que são articuladas, talvez predomine Ezra Pound, dada a influência que se observa nas divagações estéticas de todos os metapoemas.

Ao que parece, o programa estético da obra é calcado no pensamento estético-literário de Pound, não somente no poeta, mas também no crítico e ensaísta. Com relação a Mallarmé, esse diálogo se estabelece sobretudo no diz respeito as questões formais, já que Faustino também prima pela precisão formal, que se caracteriza enquanto uma das bandeiras de sua poética. Já o aspecto mais arrojado da obra – a metáfora perigosa – remete às suas leituras que Mário Faustino realizou das obras de Rimbaud e de Jorge de Lima, na fase da *Invenção de Orfeu*. Benedito Nunes (*apud* FAUSTINO, 2002) observa a esse respeito que:

Jorge de Lima, com sua *Invenção de Orfeu*, levou-o a fazer a aprendizagem da metáfora viva, projetada num plano cosmogônico, e a pensar numa aliança do lírico com o épico como dimensão de sua própria poesia (p. 48).

Nessa junção do épico com o lírico de que fala Benedito Nunes, junto à figura de Jorge de Lima, surge também Ezra Pound. O poema-título é exemplar nesse sentido, pois, apesar de sua extensão, é um texto em que se sobressai a linguagem metafórica e imagética da lírica. Já com relação a T.S. Eliot, Faustino parece se utilizar de recursos como a fragmentação, recorrendo também às idéias estéticas do autor de "Wasted Land" contidas em ensaios como "A função da poesia".

A incidência de poemas metalingüísticos em *O homem e sua hora* pode ser relacionada à atividade de Faustino, enquanto ensaísta do caderno "Poesia-Experiência", do *Jornal do Brasil*. Além de ensaios sobre poetas como Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Ezra Pound, Arthur Rimbaud, Théophile Gautier, entre tantos outros, ele também escrevia sobre teoria da criação literária. De certo modo, esses textos eram voltados aos poetas jovens, na medida em que Faustino apresentava as diretrizes que orientavam o seu fazer poético, instigando o tratamento da poesia como "coisa séria", no sentido de ser um aprendizado dos aspectos técnicos da confecção literária, buscando também doutrinar os poetas novéis a não seguirem o caminho fácil de uma poesia meramente confessional. Sendo assim, as duas atividades parecem se confundir, a do ensaísta que reflete sobre o fazer poético e a do poeta que versa sobre a própria poesia. Benedito Nunes (*apud* FAUSTINO, 2002) aponta essa via de mão dupla, afirmando que:

Sua atividade de crítico de poesia, exercida com a publicação de Poesia-experiência, teria refluído sobre o seu trabalho poético, assim como este, à medida que ia se fazendo, interferiu naquela enquanto exercício de um saber fazer, de uma técnica ou prática do poema (p. 49).

Cabe salientar que Mário Faustino desempenhava suas múltiplas atividades em um momento timbrado por uma crise da poesia brasileira, período em que ainda se fazia sentir a presença da geração de 45. Se por um lado, esse grupo evitava os excessos do programa de 22, por outro lado, trazia de volta certos vícios análogos ao período parnasiano, conforme mostra Alfredo Bosi (2004):

Mas o que caracteriza e limita o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências *intencionalmente* estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e em conseqüência, o prosaico ou não-poético. Era fatal que a arte desses jovens corresse o risco de amenizar-se na medida em que confinava de maneira apriorística o poético a certos motivos, palavras-chaves, sistemas, etc. Renovava-se, assim, trinta anos depois, a maneira parnasiano-simbolista contra a qual reagira masculamente a *Semana* (p. 466).

Na esteira de Alfredo Bosi, Mário Faustino também mostrava certa impaciência com os representantes da geração de 45. Para o autor de *O homem e sua Hora*, os poetas desse grupo pecavam exatamente nos aspectos que mais enfatizavam em seu programa, tais como a falta de rigor, de maestria técnica e de originalidade.

Ao vivenciar esse contexto literário, Faustino sente falta de uma figura que, segundo ele, tivesse a ousadia de Oswald de Andrade e a cultura de um Mário de Andrade. De certo modo, o autor piauiense parece então assumir a missão de interferir nesta situação, instigando a mudança, seja por meio de sua poesia, seja através de seu trabalho como ensaísta no *Jornal do Brasil*. Nesse sentido, a abordagem estética que levou a termo, em sua poesia, se sobressai em relação a muitos dos seus contemporâneos, especialmente os da geração de 45, no sentido de trazer elementos até então inéditos à poesia brasileira, como a abordagem simultaneísta da história poética e literária, bem como a força expressiva das metáforas arrojadas e inovadoras.

3.2 – Prefácio: O homem e sua obra

Prefácio

Quem fez esta manhã, quem penetrou
 À noite os labirintos do tesouro,
 Quem fez esta manhã predestinou
 Seus temas a paráfrases do touro,
 A traduções do cisne: fê-la para
 Abandonar-se a mitos essenciais,
 Desflorada por ímpetos de rara
 Metamorfose alada, onde jamais
 Se exaure o deus que muda, que transvive.
 Quem fez esta manhã fê-la por ser
 Um raio a fecundá-la, não por lívida
 Ausência sem pecado e fê-la Ter
 Em si princípio e fim: Ter entre aurora
 E meio-dia um homem e sua hora (p. 71).

Primeiro poema do livro *O Homem e sua hora*, "Prefácio" é composto por quatorze versos, decassílabos heróicos¹³, o que o qualifica como soneto. Ao aproxima-se do soneto inglês, traz as marcas pessoais do autor como a livre utilização do esquema de rimas, a ausência de estrofação ou do dístico final e uma estrutura que lembra uma canção, dada a repetição de "quem fez esta manhã". Ao longo do poema, a recorrência da expressão em três versos transfigura-a quase em um refrão, procedimento que sugere uma acentuada tensão entre o clássico e o moderno. Essa fórmula muito em voga no renascimento ganha nova roupagem nas mãos do poeta que tenta casar tradição com modernidade.

A escolha de Faustino pelo soneto assinala que a constituição integral de sua obra traz as principais marcas do modernismo. Apesar de o título "Prefácio" ser bastante explícito, mostrando que se trata de um poema que irá introduzir os demais, em *O homem e sua Hora*, as marcas das categorias negativas se

¹³ A título de exemplo, metrificamos os primeiros quatro versos:

Quem/fez/es/ ta/ ma/ **nhã**, / quem/ pe/ne/**trou**
 À /noi/te os/ la/bi/**rin**/tos/ do/ te/**sou**/ro
 Quem/ fez/ es/ta/ ma/**nhã**/ pré/des/ti/**nou**
 Seus/ te/mas/ a/ pa/**rá**/fra/se/ do/ **tou**/ro

sobressaem, para usarmos a expressão de. Essas marcas a que Hugo Friderich faz referência em seus estudos podem ser vislumbradas na poesia faustiniana, principalmente através de uma apresentação velada de seu aspecto semântico, com uma série de recursos expressivos que mais sugestionam do que explicam. Nesse sentido, sobretudo “*Prefácio*” parece manter estrita ligação com o conceito de obra aberta apresentada por Umberto Eco, na medida em que a produção de Mário Faustino possibilita ao leitor construir o sentido do poema, com base nos elementos sugeridos. Mas, a despeito de sua construção hermética, o poema estabelece uma via de acesso através do título, o elemento que, talvez, mais se apresente de forma objetiva.

O que é um prefácio? Um prólogo, um proêmio, um preâmbulo, uma introdução na qual se comenta, explica-se a obra que virá nas próximas páginas. De certo modo, o poeta já abre o seu livro de forma metalingüística, ou seja, explica a própria obra. No entanto, não se trata de uma explicação, na concepção vulgar do termo, na medida em que poesia apenas se sugere. Nesse caso, notadamente, em que se esboça uma poesia marcada pelo hermetismo, essas sugestões apresentadas em “*Prefácio*” abrem ao leitor uma espécie de leque, um manancial de referências.

Dentro de outra perspectiva, resulta fundamental a recorrência da palavra “manhã”, que aparece três vezes ao longo de “*Prefácio*”, em uma espécie de *leitmotiv*, dentro de um mesmo enunciado – “Quem fez esta manhã [...]”. Nesses termos, cabe o questionamento acerca do que significaria a expressão “manhã” no âmbito de um primeiro livro de um poeta jovem em busca de sua/s identidade/s? Tendo como premissa de que se trata de um poeta com seus vinte e cinco anos e, mais do que isso, abrindo seu primeiro livro, a manhã que tão enfaticamente ele salienta pode ser interpretada como o próprio alvorece lírico do poeta, ainda verde, explicitando os meandros por que passou até gerir a sua obra. Também pode ser entendido como o despertar de uma *persona poética* ainda em transe com as maravilhas do mundo, com as maravilhas das próprias leituras, buscando mostrar nesse esboço – prefácio-lírico – sua postura frente à poesia, marcando as

diretrizes que norteariam seu trabalho lírico ao longo dos 22 poemas seguintes de *O Homem e sua Hora*.

Por outro lado, a escolha da palavra "manhã", para designar uma poesia iniciante, já configura um tensionamento da máscara lírica, pois a manhã parece estar relacionada ao caráter estreante do emissor. Apesar de apresentar uma poesia verde e juvenil, recém rebentando nos primeiros raios da aurora, o poeta se vale, em contrapartida, de um arsenal metafórico e referencial dos mais vastos, digno de um lírico experiente. Os quatro primeiros versos do poema elucidam essa questão:

Quem fez esta manhã, quem penetrou
À noite os labirintos do tesouro,
Quem fez esta manhã predestinou
Seus temas a paráfrases do touro,

Nesses primeiros versos, destaca-se o tom subjetivo do poema, de um prefácio em que pouco se clarifica, coadunando-se ainda à referência mitológica, explicitada na alusão ao "labirinto" e ao "touro", que parece remontar ao mito de Teseu e o Minotauro. Entretanto, mais do que o mito do jovem que tenta vencer o monstro metade homem metade touro, a referência se ilumina dada a interpretação da própria luta do poeta, oprimido pela batalha com a palavra, em busca da expressão exata.

Em notas anteriores, a preocupação de Faustino pela busca da expressão perfeita que se casasse qual uma luva nas mãos singulares do poeta já foi apontada. Dessa forma, a referência ao labirinto está intrinsecamente ligada à busca de expressão do eu-lírico, entendida não como uma tarefa simples, mas como um desafio de proporções mitológicas. Instigado a vencer o labirinto e o Minotauro, o poeta é o jovem Teseu que se mostrar disposto a receber as devidas láureas por tamanho empreendimento. Essa alusão pode, no entanto, conduzir a uma outra leitura, na medida em que se refere à luta do eu-lírico por expressão, buscando nesse "labirinto do tesouro" o verso exato, bem como busca também a paráfrase do touro que pode ser interpretada, além da alusão ao ente mitológico, como uma releitura ao clássico. Essa proposta de estabelecer uma espécie de

tradução moderna à tradição, conforme já foi explicitado, é uma marca forte da poesia de Mário Faustino. Os versos “Quem fez esta manhã predestinou /Seus temas a paráfrases do touro,/ A traduções do cisne (...)” também sugerem essa busca.

Ao buscar enfatizar sua íntima ligação com a tradição, além da alusão mitológica (Leda e o cisne), a postura de Faustino traz a influência de Ezra Pound, um poeta cuja produção, quando não inspirada na melhor da literatura clássica, era nada menos do que paráfrases de Homero, Catulo e Ovídio. É claro que Faustino não se valeu unicamente de uma paráfrase do clássico. Sua poesia está imantada pela disposição moderna, recriando e, por vezes, desarticulando a harmonia, com um barroquismo surpreendente na profusão de imagens e associações insólitas. É o que fica evidenciado nos próximos versos:

(...) fê-la para
 Abandonar-se a mitos essenciais,
 desflorada por ímpetos de rara
 metamorfose alada, onde jamais
 se exaure o deus que muda, que transvive.

Cabe salientar a violência do *enjablement* que torna os versos ainda mais sinuosos. Nesse contexto, o decassílabo heróico se desarticula, sonogando a clareza, criando a dissonância característica da poesia moderna. Lidos sob a ótica da abordagem do poeta que busca conciliar o clássico e o vigor do moderno, esses versos são condizentes com o fluxo interpretativo dos anteriores.

Assim, quando a *persona* poética diz que fez "sua manhã", interpretada como obra poética inaugural, para “abandonar-se a mitos essenciais”, revisita não somente os mitos greco-romanos, bem como atualizar temas imortais da literatura, desde sua origem, tais como: o amor, a morte, a passagem do tempo. A manhã desflorada por ímpetos de rara metamorfose alada de que fala o poeta remete não somente à obra de Ovídio, mas também à transformação por que passam esses temas essenciais, sob a atualização e inspiração moderna que um poeta hodierno. Sendo assim, ele afirma que “jamais se exaure o deus que muda que transvive” e que jamais se esgotará a inspiração ao vate que consegue reler o clássico com

olhar moderno. Nesse sentido, o poeta auto-proclama-se aquele que consegue conectar os arquétipos da literatura e os modelos basilares de inspiração com a realidade.

Da mesma forma que Pound, em seus cantos, une os feitos de Odisseu com a crítica ao capitalismo, Faustino, ao longo de seu livro, logra revitalizar e conciliar Safo ("ego de mona kateudo") com o amor perdido e as ambigüidades sexuais de um homem contemporâneo. Na seqüência do poema, o eu-lírico surge como uma espécie de raio que fecunda a manhã – “Quem fez esta manhã fê-la por ser/ Um raio a fecundá-la, não por lívida/ Ausência sem pecado (...)”. Nesses versos, configura-se o caráter de um poeta que vê sua função artística como algo seminal, ativo e voltado para o domínio da construção expressiva e não sujeito às condições da inspiração e da espontaneidade, o que é enfatizado em “(...) não por lívida / Ausência sem pecado”. Sendo assim, a figura do poeta se distancia da imagem legada pela tradição romântica, em que se evidenciava aquele ser que era visitado pela musa em sua torre ebúrnea, aproximando-se da imagem do artesão, cômico de suas técnicas expressivas. Nessa mesma época, em meados do século vinte, Hugo Friedrich (1991) nota o delineamento dessa postura diferenciada no âmbito da poesia moderna:

Este (o poeta) não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isso não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade (p. 17).

“Prefácio” como um poema metalingüístico casa-se sobremaneira como a observação de Friedrich, principalmente quando o teórico alemão abre um precedente à carga humana que o texto moderno não deixa de lado. O desfecho do poema retoma o mote inicial, o de que é a sua obra inaugural, representando o primeiro momento de sua produção. Uma configuração concebida como “manhã” e delimitada entre a “aurora e meio-dia” que pode se vincular ao primeiro momento

de sua vida, de seu estágio de amadurecimento pessoal e intelectual, ou seja, a do “o homem e sua hora”. Assim, poesia e vida caminhando juntas, uma sendo coerente à outra. Uma postura que Mário Faustino, desde seu livro de estréia até os últimos fragmentos, vislumbrava como algo cada vez mais importante.

3.3 – Verso Mensageiro

Mensagem

Em marcha, heróico, alado pé de verso,
busca-me o gral onde sangrei meus deuses:
conta às suas relíquias, ontem de ouro,
hoje de obscura cinza, pó de tempo,
que ele os venera ainda, o jogral verde
que outrora celebrou seus milagres fecundos.

Dize a eles que vinham
tecer silentes minha eternidade
que a lava antiga é pura cal agora
e queima-lhes incensos, e rouba-me farrapos
de seus mantos desertos de oferendas
onde possa chorar meu disfarce ferido.

Dize a eles que tombam
como chuvas de semem em campo de sal
sem mancha, mas terríveis
que desçam sobre a urna deste olvido
e engendrem rosas rubras
do estrume em que tornei seus dons de trigo e vinho.
Segue, elegia, busca-me nos portos
e nas praias de antanho, e nas rochas de algures
os deuses que afoguei no mar absurdo
de um casto sacrifício.
Apanha estas palavras do chão tímido
onde as deixo cair, findo o dilúvio:
forma delas um palco, um absoluto
onde possa dançar de novo, nu
contra o peso do mundo e a pureza dos anjos,
até que a lucidez venha construir (p. 74-75).

“Mensagem” abre a primeira parte do livro *O Homem e sua Hora*, intitulada *Disjecta membra*.¹⁴ Como se refere o título em latim dessa seção de poemas – membros dispersos –, ela engloba poemas de temática variada. Mesmo assim, destaca-se a predominância do tema metapoético abordado em vários textos. A começar por “Mensagem”, poema em que o sujeito lírico estabelece um diálogo com o seu verso, a fim de que ele conte a quem quiser ouvir a sua origem

¹⁴ O livro *O Homem e sua Hora* possui a seguinte divisão, logo após o poema “Prefácio”: I. *Disjecta Membra*; II. Sete Sonetos de Amor e Morte e III. *O Homem e sua Hora* é composto unicamente do poema homônimo.

obscura. Essa imagem do poeta falando com a sua própria obra, como se ela fosse uma espécie de emissário ou mensageiro, é bastante recorrente em vários outros momentos da poesia, de épocas e lugares diversos. Com função expressiva similar à do texto faustiniano, o poema “Dedicatória”, com o qual Castro Alves (1999) abre o livro *Espumas flutuantes*, também sugere essa relação:

Pobre órfão! Vagando nos espaços
 Embalde às solidões mandas um grito!
 Que importa? De uma cruz ao longe os braços
 Vejo abrirem-se ao mísero precito...
 Os túmulos dos teus dão-te regaços!
 Ama-te a sombra do salgueiro aflito...
 Vai, pois, meu livro! e como louro agreste
 Traz-me no bico um ramo de... cipreste! (p. 10).

A exemplo do poema do autor piauiense, o diálogo do sujeito lírico com sua obra e o envio da mesma aos possíveis destinatários resulta fundamental. No caso de Castro Alves, a metáfora “Pomba d'aliança” parece se referir ao livro de verso. Em “Mensagem”, Faustino se vale de um recurso parecido, utilizando a sugestiva expressão “alado pé de verso”. Em ambos, a obra surge como uma espécie de ser vivo que voa sob os desígnios do eu-lírico para chegar a um determinado objetivo. Nesse sentido, ao refletir sobre a recepção de sua própria obra, o português Fernando Pessoa (1971), sob a máscara de seu heterônimo Alberto Caeiro, também se vale desse recurso, ao dialogar com os versos como se eles fossem mensageiros – “Da mais alta janela da minha casa / Com um lenço branco digo adeus / Aos meus versos que partem para a humanidade” (p. 227).

Muito provavelmente o autor de *O Homem e sua Hora* tenha lido ambos os poemas, mas, ao que parece, seu modelo de inspiração é um poema de Ezra Pound, traduzido pelo próprio Faustino, que pode ser encarado muito mais do que recorrência a um arquétipo literário comum. Se Mário Faustino dialoga com Jorge de Lima, sobretudo no que diz respeito à língua portuguesa, também dialoga com Ezra Pound que pode ser tomado como o seu modelo basilar, influenciando os aspectos textuais, bem como os posicionamentos ideológicos. Em *Nova Literatura*,

Assis Brasil (1973) observa que na: “A poesia de Ezra Pound e o ‘misticismo’ de Jorge de Lima parecem ter sido a sua meta poética, pelo menos a mais identificável” (p. 28). Um exemplo dessa relação de influência que estabelece com Pound (*apud* FAUSTINO, 2004), embora os conteúdos sigam caminhos distintos, pode ser evidenciada com a leitura de “Saudação segunda”, transcrito em sua segunda parte:

Ide pequenas canções nuas e impudentes,
 Ide com um pé ligeiro!
 (ou com os dois pés ligeiros, se quiserdes!)
 ide e dançai despidoradamente!
 Ide com travessuras impertinentes!
 Cumprimentai os graves, os indigestos,
 saudai-os pondo a língua para fora.

Aqui estão vossos guizos, vossos confetti.
 Ide! Rejuvenescei as coisas!
 Ide com vaias e assobios!
 Dançai, fazei corar as pessoas,
 Dançai a dança do *phallus*
 Contai anedotas de Cibele!
 Falai da conduta indecorosa dos deuses!

Levantai as saias das pudicas,
 Falai de seus joelos e tornozelos.
 Mas sobretudo ide às pessoas práticas –
 Dizei-lhes que não trabalhais
 E que viveis eternamente (p. 497- 498).

O poema de Ezra Pound, a despeito do tom bem humorado, apresenta muitos pontos em comum com “Mensagem”, de Mário Faustino. Ambos se utilizam de recursos de ordem estrutural, a partir dos quais se destaca a *persona poética* se dirigindo à própria obra, no caso de Pound, às canções. A referência à mitologia também é comum, bem como o dom anunciador de uma poética nova que tanto um quanto outro procura tracejar. De modo especial, os versos de Pound “Ide pequenas canções nuas e impudentes, / Ide com um pé ligeiro!” encontram notaria ressonância no poema faustiniiano, em que se destaca “Em marcha, heróico, alado pé de verso,”

Nos poemas, o uso de verbos no imperativo e da segunda pessoa é significativo. Em seu poema, Pound se utiliza de verbos empregados no imperativo como “ide”, “dançai”, “cumprimentai”, “saudai”, “contai”, “dizei”, “falai” sugerem a indução no sentido de praticar as mais diversas ações. Faustino também se vale de muitos verbos, tais como: “busca”, “conta dize”, “queima”, “apanha”, “forma”. Nos dois casos, os sujeitos poéticos parecem exigir de seus versos-mensageiros movimento, dinamismo e, principalmente, através disso, exigir que os mesmos provoquem situações, no sentido de interferir no ambiente e semear mudanças. O caráter da metapoesia é latente em ambos, na medida em que ambos filosofam sobre a função poética da linguagem, sobre a própria poesia e sua amplitude dentro de uma obra e, principalmente, sobre a função social desempenhada por ela.

Com mais ênfase em “Mensagem”, os dois textos trazem uma estrutura que lembra muito a introdução dos poemas épicos, a chamada invocação. Em Faustino, a utilização desse recurso fica mais latente com a alusão ao “heróico”, expressão empregada para adjetivar o verso. De certo modo, essa palavra surge nesses termos, impregnada de significados, pois tanto designa a forma de decassílabo em língua portuguesa, celebrizada por Luís Vaz de Camões no épico *Os Lusíadas*, quanto nos feitos de bravura e destemor.

Entretanto, os poemas são antagônicos em certo nível. O de Mário é solene, impetuoso e obscuro. Já o de Pound se apresenta de forma mais simples, galhofeiro, objetivo e sem muita ornamentação abstrata. Na “Saudação Segunda”, fica evidente o subtexto que jaz em seus versos: a passagem bíblica do novo testamento, que trata dos lírios do campo, que “não fiam nem tecem”. Nesse contexto, Pound parece não só captar a essência desse trecho de Mateus, substituindo a figura dos lírios pelas suas canções, como também se utilizar dos seus próprios poemas que não trabalham, ou seja, não lhe trazem retorno material ou financeiro, mas permanecerão pela beleza e fulcro de mudança. Já o poema “Mensagem”, a partir de uma dicção solene e fortemente metafórica, traz a reflexão do eu-lírico sobre a criação poética, evidenciando suas influências clássicas e pesando em seu devir artístico e pessoal.

Como o narrador épico que invoca a musa, o eu-lírico invoca seu próprio verso a uma aventura em busca da expressão. Além disso, enquanto que, em “Saudação segunda”, o eu-lírico se apresenta como um ser já maduro, ciente do valor de sua obra que, segundo ele, há de ser eterna, a *persona* de “Mensagem” evidencia a postura de um poeta em construção, com uma obra a ser maturada.

Sendo assim, ao comparar os textos de Pound e Faustino, se delineia de forma bastante clara uma ligação parental, ocasionada pela influência do primeiro sobre o segundo, apesar das direções distintas que eles tomam. Em seu livro *Angústia da influência*, Harold Bloom (2002) mostra que esse desvio é bastante comum, quando envolve dois poetas de tamanha envergadura, pois “A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida” (p. 80).

Para Bloom, a influência não é uma cópia, mas sim distorção. No caso em questão, se o poema faustiano tem como modelo o de Pound, Mário Faustino desvirtua o sentido, ou melhor, adapta à sua tese e à sua necessidade de expressão. O poeta piauiense não vai além nem aquém, segue simplesmente outra direção sem, no entanto, deixar de pagar o devido tributo ao seu mestre. Cabe salientar, nesse contexto, que é não somente “Mensagem”, mas toda a sua obra é uma espécie de distorção da de Pound. Em especial, Mário Faustino se vale dos textos “menores” de Ezra Pound, englobados no título *Personae*, como inspiração aos seus poemas líricos. Já em seu trabalho mais ambicioso, *Os fragmentos de uma obra em progresso*, ele se utiliza de *Os Cantos*, subvertendo-o e, dessa forma, aclimatando o texto poundiano para o seu estro e para as necessidades da nova poesia do Brasil.

Um passeio exegético pelos versos de Mário Faustino não é tarefa fácil, principalmente no que se refere à estrofe inicial, obscurecida por uma rede de referências e um tratamento subversivo da sintaxe linear. Inicialmente, o poeta invoca o alado pé de verso:

Em marcha, heróico, alado pé de verso,
busca-me o gral onde sangrei meus deuses:
conta às suas relíquias, ontem de ouro,

hoje de obscura cinza, pó de tempo,
 que ele os venera ainda, o jogral verde
 que outrora celebrou seus milagres fecundos.

O epíteto que o eu-lírico dá ao seu verso, "alado pé de verso", apresenta uma carga bastante ampla de referências, a qual remete à mitologia e, especialmente, ao deus Mercúrio, o mensageiro de Júpiter que possuía capacete e calçados alados. Com isso, o sujeito poético confere ao seu verso, entendido também como a sua poesia, o caráter de um emissário mitológico¹⁵. O epíteto desse verso traz consigo ainda uma possível referência ao metro homérico, enfatizando mais o tom épico de sua abertura. Além disso, a forma utilizada para falar com o "alado pé de verso" é muito parecida com aquela empregada em poemas épicos clássicos, sejam os homéricos ou o camoniano.

A essa figura híbrida, o sujeito lírico solicita que a busca o gral onde sacrificou os seus deuses. Nos versos de Faustino, a imagem do gral, cálice sagrado utilizado por Jesus Cristo na última ceia, serve para que o "pé de verso" se comunique com os deuses outrora imolados. De modo geral, esses deuses que podem ser interpretados como as fontes de inspiração do eu-lírico, sejam os autores clássicos, seja o próprio panteão mitológico muito presente em sua obra, à despeito de serem atualmente, como se refere o eu lírico: "obscura cinza, pó de tempo".

Essa afirmativa pode ser empregada ao contexto poético literário da época, tendo em vista que os autores do Modernismo em geral, desprezavam os clássicos. Em contrapartida a essa tendência, no entanto, o sujeito poético solicita ao "alado pé de verso" que diga ao passado clássico/mitológico que este ainda continua sendo inspiração, sobretudo para ele que ensaia seus primeiros vôos – "Que ele os venera ainda, o jogral verde".

Na segunda estrofe, o eu-lírico manda seu mensageiro dizer a esses deuses, que outrora serviam como auxílio a uma lírica harmoniosamente voltada

¹⁵ De acordo com a mitologia, Mercúrio (ou Hermes) foi o criador da lira. Dessa forma, afirma Bulfinch (2006), "Tendo um dia encontrado uma tartaruga, pegou-lhe o casco, perfurou as extremidades opostas, passou uma corda de linho através desses orifícios e o instrumento estava completo. Possuía nove cordas em homenagem às nove musas" (p. 24).

para a tradição do poeta inspirado, que os arroubos de antes cederam lugar a uma fruição racional:

Dize a eles que vinham
tecer silentes minha eternidade
que a lava antiga é pura cal agora
e queima-lhes incensos, e rouba-me farrapos
de seus mantos desertos de oferendas
onde possa chorar meu disfarce ferido.

De modo especial, o verso expressa o posicionamento do poeta em relação à escrita, na medida em que ele sugere que “a lava antiga é pura cal agora”. Os mesmos deuses que assistiam um poeta novel e embriagado com a inspiração encontram, agora, um terreno estéril de cal. Ou seja, o poeta não é mais aquele que se deixa enveredar pelo entusiasmo juvenil, mas pela racionalidade, sem, no entanto, desprezar o auxílio dos deuses, a partir dos quais ele busca referências e modelos estéticos. Sendo assim, um libelo contra a poesia fácil que brota de emoções fugazes vai se configurando.

Ainda nessa mesma estrofe, o verso mensageiro tem a missão de acender incensos e roubar farrapos dos deuses. O que pode ser entendido não somente como uma homenagem, mas também como uma apropriação de motivos literários e estéticos, a fim de que o eu-lírico possa elevar o tom de seus cantos e superar a sua imaturidade – “onde possa chorar meu disfarce ferido” –, aprendendo com seus modelos.

O poema segue até a metade da terceira estrofe com o mesmo esquema a partir do qual o eu-lírico solicita que seu verso alado se comunique com os deuses do passado. Dessa vez, ele pede que os deuses, até então infecundos no seu estro, na medida em que, até então, não tinham inspirado o bardo a cantos mais elevados (“chuvas de sêmen em campos de sal”), fertilizem seu livro (urna deste olvido), com beleza e precisão (“e engendrem rosas rubras”).

Nesse trecho, delineia-se a antítese da multiplicação presente na Bíblia. Ao invés de vinho e pão (trigo), o eu-lírico se utiliza de “estrume” para referir-se à reprodução, a criação. Essa subversão proposta caracteriza o terreno de atuação do eu-lírico que, apesar de apegado aos deuses (motivos e vultos) pretéritos, se

vale dessa metáfora arrojada para mostrar que também é moderno e busca o novo – “que desçam sobre a urna deste olvido/ e engendrem rosas rubras/ do estrume em que tornei seus dons de trigo e vinho”.

Após os versos supracitados, a *persona poética* muda o nome de seu mensageiro/musa de invocação que passa de “alado pé de verso” a “elegia”, mas, ainda assim, mantém o mesmo caráter semântico. Dessa forma, ele retoma o mote dos primeiros versos, enviando a “elegia” ao passado (“nas praias de antanho, e nas rochas de augures”), à tradição greco-romana para lhe trazer modelos de inspiração. Mais uma vez, o poeta remete ao sacrifício de seus deuses:

Segue, elegia, busca-me nos portos
e nas praias de antanho, e nas rochas de algures
os deuses que afoguei no mar absurdo
de um casto sacrifício.

Nesses versos, é notória a ênfase dada a um passado no qual o sujeito lírico imolou seus deuses, repetindo a imagem inicial do “gral onde sangrei meus deuses”. Nessa linha relacionada à questão da metapoesia, esses “deuses afogados” podem se referir a como o poeta outrora se valia da influência adquirida em seus modelos, na contrapartida do momento presente, quando ele promete algo mais elaborado, embora admita ainda ser um jogral verde.

Já nos próximos versos que se constituem enquanto o fecho do poema, o eu-lírico faz suas considerações acerca da arte, solicitando à elegia que lhe apanhe as palavras que agora lhe surgem no seu renascer lírico – “Apanha as palavras do chão túmido/ onde as deixo cair, findo o dilúvio”. A menção ao dilúvio resulta fundamental nesse contexto, visto que, na tradição bíblica, é a atitude irada de Deus frente ao mundo corrompido. Depois dele, é como se tudo começasse novamente. Da mesma forma, o poeta se vale dessa carga semântica que a expressão carrega e aplica ao seu estágio de desenvolvimento como lírico. É o momento de deixar para trás os primeiros sacrifícios aos deuses e partir para uma nova revoada de asas, mais firme, mais intensa e, ao mesmo tempo, ciente das limitações de um poeta ainda em formação. Depois do dilúvio, o recomeço traz a

nudez e o entusiasmo juvenil de volta aos versos: “onde possa dançar de novo, nu /contra o peso do mundo e a pureza dos anjos”

Ao reconhecer que sua obra está em devir, o eu-lírico trabalha para chegar à maturidade, quando a amplitude de seus versos alcançará o pleno equilíbrio e sobriedade almejados. Nas palavras do eu-lírico, “até que a lucidez venha construir / um templo justo, exato onde cantemos”.

“Mensagem” trabalha em um antagonismo, pois, ao mesmo tempo em que o sujeito lírico é suficientemente humilde para solicitar ao seu verso alado que lhe traga algum farrapo roubado dos deuses de outrora para ele chorar seu disfarce, ele é sublime e audaz nos versos belos incrustados de metáforas inquietantes e arrojadas. Dessa forma, ele se auto-intitula jogral verde, mas é um *virtuose* do verso, fazendo jorrar, além de musicalidade, a imagem de uma paleta que trabalha com pequenas nuances de luz, sombra e matiz. Também criar adornos barrocos que solicitam ao leitor forçar a visão.

Apesar de seus vôos estéticos, esse é um poema de um jogral verde, ou seja, de um sujeito ainda em formação. Nesse contexto, basta comparar ao de seu modelo “Saudação segunda”, em que há uma linguagem mais fluída e uma maior concisão, sem que se perda o referencial pictórico e melódico. O virtuosismo da lírica de Mário Faustino vem a ser mais bem dosado nos seus últimos poemas de *Obra em progresso*.

3.4 – A Vida é toda linguagem

Vida toda linguagem

Vida toda linguagem
 frase perfeita sempre
 geralmente sem qualquer adjetivo,
 coluna sem ornamento, geralmente partida.
 Vida toda linguagem
 há entretanto um verbo
 aqui, ali, assegurando a perfeição
 eterna do período, talvez verso
 talvez interjetivo, verso, verso.
 Vida toda linguagem,
 feto sugando em língua compassiva
 o sangue que criança espalhará - oh metáfora ativa!
 leite jorrado em fonte adolescente,
 sêmen de homens maduros, verbo, verbo.
 Vida toda linguagem,
 bem o conhecem velhos que repetem,
 contra negras janelas, cintilantes imagens
 que lhes estrelam turvas trajetórias.
 Vida toda linguagem -
 como todos sabemos
 conjugar esses verbos, nomear
 esses nomes:
 amar, fazer, destruir,
 homem, mulher e besta, diabo e anjo
 e deus talvez e nada.
 Vida toda linguagem,
 vida sempre perfeita,
 imperfeitos somente os vocábulos mortos
 com que um homem jovem, nos terraços do inverno, contra a
 chuva,
 tenta fazê-la eterna - como se lhe faltasse
 outra, imortal sintaxe
 à vida que é perfeita
 língua
 eterna (p. 82-83).

“Vida toda linguagem” é a poética de *O Homem e sua Hora*, é a poética faustiniana, inspirada na obra de Pound e Mallarmé, processada pelo gênio inquieto do autor piauiense. Também se constitui como uma reflexão sobre suas convicções estéticas, sobre como manter a linguagem viva, sempre renovada e como a própria linguagem se intersecciona à vida, tornando uma inseparável da

outra – “Vida toda linguagem/Frase perfeita sempre, talvez verso,/ Sem qualquer adjetivo” (p. 82).

No primeiro verso, que se repetirá anaforicamente ao longo do texto, pode-se o eu-lírico se posiciona com relação à linguagem, já que, para ele, não se trata de um mero veículo subordinado à comunicação. Mais do que isso, a linguagem é um elemento em que se conjuga a própria vida e, ao mesmo tempo, se confunde com ela. Essa leitura ficará mais palpável, na medida em que o poema evolui, magnetizando e amplificando o valor desse sentido. Os versos seguintes preconizam o cuidado com a precisão, em uma linguagem que busca evitar o acessório – “Sem qualquer adjetivo”. Assim, vão se delineando algumas reflexões que trazem muito das concepções doutrinárias de Ezra Pound (*apud* FAUSTINO, 2004), como se evidencia a seguir:

Não use palavra alguma supérflua, nem adjetivo que não revele alguma coisa. (...) Não pense que a arte da poesia seja em coisa alguma mais simples que a arte da música, ou que a gente possa agradar o especialista antes de ter gasto pelo menos tanto esforço na arte do verso quanto o mediano professor de piano com a arte da música (p. 479-480) ¹⁶.

O texto de Pound é uma luz explicativa sobre os versos de Mário Faustino. Da mesma forma, os versos citados exemplificam as preconizações do autor de *Personae*, visto que sempre foi um crítico ferrenho com do verso moderno – *vers libre* – que, segundo ele, se perdeu em frouxidão, na obra de muitos poetas, especialmente de seus contemporâneos. Por influência de Pound, Mário Faustino também foi crítico do verso fácil, opinião que expressava no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil* "Poesia-Experiência", quando refletia sobre a poesia, instigando os novos autores com o lema de Mallarmé: “poesia é coisa séria”. Na mesma medida, também fazia reflexão sobre poesia nos próprios versos.

No verso seguinte, a comparação reflete o verso que idealiza – “Coluna sem ornamento, geralmente partida”, o que, de certa forma, remete ao

¹⁶ Essa citação de Pound é uma tradução do próprio Mário Faustino, extraída de seu ensaio sobre o autor dos *Cantos*, "O maior Verse Maker", presente no livro *Artesanatos de Poesia*.

pressuposto poundiano de eliminar o supérfluo, bem como estabelece uma referência em relação ao modelo clássico de equilíbrio e clareza. Esse modelo, entretanto, apresenta-se conjugado a um referencial moderno, “geralmente partida”. Nessa perspectiva, a poesia deve ser essa coluna sem ornamento, sóbria, desprovida de enfeites, mas, ao mesmo tempo, deve ser aquela que traz o elemento desestabilizador, o inesperado e a fissura – “entretanto há um verbo, um verbo sempre, e um nome/ aqui, ali, assegurando a perfeição/ eterna do período (...)”.

Sendo assim, o eu-lírico enfatiza a importância dos elementos nucleares da linguagem e da própria poesia: verbo e nome. Além de se possível interpretá-los como uma manifestação em prol do equilíbrio e da clareza, os versos também trazem, lidos no contexto integral do poema, a influência do Imagismo de Ezra Pound. Dentro das diretrizes do Imagismo, Pound (1976) reflete sobre a necessidade de cortar o que é inútil no âmbito de uma obra poética:

Não use palavras supérfluas, nem adjetivos que nada revelem. Não use expressões como "dim lands of peace" (brumosas terras de paz). Isso obscurece a imagem. Mistura o abstrato com o concreto. Provém do fato de não compreender que o objeto natural constitui sempre o símbolo adequado (p. 11).

Nesse sentido, “Vida toda linguagem” é mais do metapoesia, ou uma poética latente da obra, da qual o poema faz parte, mas trata-se também de um texto com fins didáticos, como o texto de Pound, que quer interferir no fazer poético, instigar mudança na cena literária do Brasil. Nesse texto, Ezra Pound busca também sancionar diretrizes, mostrar que o caminho mais difícil, o do labor, é o que traz a “perfeição eterna do período”. Até esse ponto, pode parecer que o eu-lírico faz uma ode ao mero formalismo, mas, como já foi comentado sobre o título/refrão que, afinal, é a tese do poema: “Vida toda linguagem”, o poeta vai crescendo, assimilando influências, amadurecendo para a poesia. Nesse contexto, a própria vida vai amadurecendo o poeta para a poesia. Nos versos que seguem, a gradação desse aprendizado vai se delinear:

Feto sugando em língua compassiva
 O sangue que criança espalhará – oh metáfora ativa!
 Leite jorrado em fonte adolescente,
 Sêmen de homens maduros, verbo, verbo
 Vida toda linguagem

Em seu convívio com a linguagem, ficam assinaladas as fases de amadurecimento do poeta, que vão desde o poeta em estado de feto, apenas “sugando” e assimilando a própria língua, algo interpretado no sentido de repetir seus modelos literários e culmina com o seu amadurecer artístico na fase adulta. Nesse período, em que o eu-lírico se liga ao sêmen que simboliza a fertilidade, ele mostra que está pronto não só para criar, mas também para procriar, influenciar outros poetas, engendrar discípulos.

Nesse poema, já se evidenciava um dos posicionamentos que Faustino iria trabalhar, com mais ênfase, nos seus últimos textos: a vida seguindo junto à obra, ambas indissociáveis. Por isso, o sujeito poético fala da língua de forma tão orgânica: sangue, leite e sêmen. Nessa mesma linha, a exaltação da idade madura também se instaura:

Vida toda linguagem
 Bem o conhecem velhos que repetem,
 Contra negras janelas, cintilantes imagens
 Que lhes estrelam turvas trajetórias.

Mesmo frente a janelas negras os poetas maduros, como o velho cego Tirésias, conseguem imagens cintilantes e caminhos turvos (transmudados), no sentido de acrescentar algo a mais à linguagem, renovando-a. Nos versos seguintes, o sujeito poético demonstra como linguagem e vida se fundem no mesmo milagre. Mesmo as palavras mais simples podem estar magnetizadas de sentido e acrescidas de significados e alusões imagéticas:

Vida toda linguagem
 Como todos sabemos
 Conjuguar esses verbos, nomear
 esses nomes:
 amar, fazer, destruir,
 homem, mulher e besta, diabo e anjo

e deus talvez e nada

Três verbos – amar, fazer, destruir – e seis substantivos – homem, mulher e besta, diabo e anjo e deus – simbolizam a essência da permanência humana sobre a terra, verbos e substantivos que carregam a história da humanidade. Cada um deles se apresenta como fruto sumarento de onde se extrai imagens, movimentos e todos os arquétipos da arte de existir e de escrever.

Ao final do poema, o eu-lírico exalta a vida como uma obra perfeita e tece comentário a respeito dos poetas novéis, ignaros do poder e sentido da expressão precisa. Se a arte não consegue captar a vida e igualá-la em suas nuances, a culpa é da imaturidade dos articuladores imberbes, incapazes ainda de ajustar a arte com vocábulos mortos:

Vida toda linguagem
 Vida sempre perfeita
 Imperfeitos somente os vocábulos mortos
 Com que o jovem, nos terraços do inverno, contra a chuva,
 Tenta faze-la eterna – como se lhe faltasse
 Outra, imortal sintaxe
 À vida que é perfeita
 Língua
 Eterna.

Para o eu-lírico, o mimetismo da arte em relação à vida é possível, mas isso requer maturidade e engenho. Mais uma vez, a alusão ao poeta artesão se estabelece. Mesmo porque, o poeta que se vale de uma técnica frágil, sem precisão na escolha dos nomes e verbos, jamais conseguirá eternizar a chuva, transmudá-la em versos que permanecerão para sempre como arte.

O metapoema de Faustino, em suma, reflete sobre uma poética, em que fundo e forma não se dissociam. Nos dias de hoje, pode parecer algo banal, uma conclusão simples que qualquer acadêmico novato pode chegar. Mas a observação do percurso da teoria literária, até nossos dias, permite perceber essas forças – fundo/forma – sempre se digladiando. No seu ensaio sobre Pound, ele (2004) assim explana sobre o assunto:

Só quem distingue forma de conteúdo é quem, ao mesmo tempo, nem sabe fazer, nem tem realmente o que dizer; quem, quando diz algo, di-lo mal, esquecendo-se de que só o bem falado é bem ouvido e lembrado (p. 485).

Mais do que metapoesia e didatismo, “Vida toda linguagem” é a concretização estética de toda a lucubração em torno da expressão. A despeito da utilização do verso livre, Faustino busca a precisão e, ao mesmo tempo, a inovação, conferida através das metáforas ousadas.

3.5 – *O Homem e sua Hora*: épico moderno

Chega-se, finalmente, no ponto mais dramático do percurso sobre os poemas da segunda fase da obra de Faustino. O momento do encontro com esse "Poseidon" de 235 versos, com referências explícitas e implícitas de toda a história da literatura e da poesia. Um poema em que se confluem as questões já abordadas em "Prefácio", "Mensagem", "Vida toda Linguagem" e "Viagem", revistas da forma mais hermética possível. Nesse sentido, em "O homem e sua hora"¹⁷, poema que tem como modelos o fragmentário e o quase intransponível "Wasted Land"¹⁸, o vórtice do culturalismo simultaneísta dos *Cantos* e o barroquismo moderno da *Invenção de Orfeu* se delinea.

De certo modo, esse tripé sustenta a obra mais metapoética de todo o livro. Dos floreios herméticos de seus versos vem à tona também Safo, Virgílio, Confúcio, Homero. Entre todos, os poemas de Mário Faustino, talvez, *O Homem e sua Hora* seja o que mais sofreu influência das leituras de Eliot, sobretudo de *Wasted Land*. Octavio Paz (1993) ilustra a tônica do poema de T. S. Eliot, afirmando que a "Nostalgia de una orden espiritual, las imágenes y ritmos de *The Wasted Land* niegam el principio de analogía. Su lugar lo ocupa la asociación de ideas, destructora de la unidad de la conciencia" (p. 78).

O texto de Mário Faustino não traz essa nostalgia de ordem espiritual, mas sim artística, já que apresenta inúmeras referências ao passado. Nesse contexto, no entanto, o aspecto formal é, sem dúvidas, inspiração de Eliot, sem jamais

¹⁷ O poema "O Homem e Sua Hora" (p. 108-113), por ser longo demais, não foi transcrito, apenas alguns trechos ao longo da análise.

¹⁸ Editado em 1922, *Wasted Land* (Terra Devastada) é um dos poemas mais famosos de Eliot. Dividido em cinco partes, mantém um diálogo com o passado literário, através das referências inscritas em todas as instâncias do poema. Uma de suas características principais é o hermetismo. Assim, é difícil um consenso sobre toda a carga semântica contida no poema. Alguns estudiosos, como Otto Maria Carpeaux, vislumbram o modernismo *sui generis* de Eliot nesse poema, que deflagra o saudosismo de uma ordem espiritual, na medida em o poema pode ser lido como uma crítica sobre o mundo pós-guerra, a vida vazia e sem crença. Isso denota também o catolicismo latente do autor. Na mesma medida, o diálogo com a literatura clássica seria uma espécie de manifesto em prol de uma ordem cultural mais sólida.

aventura de Ulisses, na *Odisséia*. Nessa linha, embora não apresente a extensão de uma *Ilíada* ou *Eneida*, "O homem e sua Hora" pode ser classificado como poema longo, mesmo porque o poema longo, o novo *epos* era uma de suas idéias fixas. A esse respeito, Octavio Paz (1993) faz algumas considerações importantes, afirmando que "O número de versos não é um critério: um poema grande para um japonês é um poema curto para um hindu. Um poema grande para um homem do século XX é um poema curto para um homem da idade (sic) Barroca" (p. 12).

Nesse sentido, o poema "O Homem e sua hora" pode ser lido como um poema longo, assim como *Wasted Land* ou mesmo *Une Coupe de Des*. Um poema lírico que traz matizes de um épico com feições modernas, no qual toda a linearidade é suprimida, dando lugar a contigüidade. Também o enredo é suprimido, já que o narrador agora é um eu-lírico que reflete sobre a própria arte. A renovação do épico não é recente, pois, na *Divina Comédia*, já começa a se subverter o gênero, com a introdução da primeira pessoa. De modo especial, o traço mais marcante em sua feição é a contigüidade temporal, não somente levada a termo em seu conteúdo, como também professada nos primeiros versos do poema. Essa técnica pode ser apresentada como simultaneísmo. Assim, Octavio Paz (1993) explica as origens de tal expediente, movimento que, de certa maneira, remonta a França:

Em 1911 surgiu em Paris o *Dramatisme*, que depois se chamou *simultanéisme*. Tanto a palavra como o conceito tinham sido usados um pouco antes pelos futuristas. O procedimento não podia ser mais simples: dizer ao mesmo tempo as diferentes partes de um poema (p. 49).

Esse recurso quebra a linearidade do poema e ainda prevê a supressão de conectivos e nexos sintáticos. No entanto, o simultaneísmo presente no poema de Faustino vai mais longe, vai onde Eliot e Pound foram. Conforme Paz (1991) aponta, esses dois autores foram responsáveis pela ampliação do recurso:

Um pouco depois Ezra Pound e TS Eliot adotaram o simultaneísmo. Ao adotá-lo, transformaram-no, expandiram-no. Assim criaram uma nova modalidade de poema longo e

exploraram um território não tocado pelos poetas franceses: a história social e espiritual do ocidente (p. 50).

É exatamente neste ponto da evolução do simultaneísmo que Mário Faustino se apropria dele, buscando a contigüidade da história social e espiritual do Ocidente. No meio dessa história, existe o eu-lírico em um diálogo constante e sincrético com deuses, personagens bíblicos, vultos literários e personagens de ficção:

Aqui
Sábia sombra de João, fumo sacro de Febo,
Venho a Delfos e Patmos consultar-vos,
Vós que sabeis que conjunções de agouros
E astros forma esta Hora, que soturnos
Vôos de asas pressagas este instante (p. 106).

De certa maneira, é nesse sincretismo dialógico que consegue unir João, o evangelista e Febo, o deus solar. Nesse contexto, o eu-lírico se situa no “aqui” e o espaço em que está inserido tem tanto a sombra do evangelista quanto o fumo sagrado de Febo. O entrelaçamento entre paganismo e cristianismo se constitui como mais um elemento nesse simultaneísmo erigido por Faustino. No poema, o Herói mostra-se confuso em sua aventura que transcende os limites de território, tempo e cultura. Em meio a seu percurso, vai até o templo de Apolo, consultá-lo sobre sua aventura temerária, sobre essa supra-realidade temporal na qual está inserido.

Também busca respostas nas aves “pressagas” (costume dos Gregos). Nos versos que se seguem, a referência a Enéias, o pio herói, provavelmente, se constitui enquanto uma aproximação do eu-lírico em relação ao espírito do protagonista da *Eneida*. Como esse herói que aprende a ser herói a partir das circunstâncias, o sujeito poético também aprende a ser herói-poeta, quando confrontado com o universo intelectual que se apresenta em seu percurso:

Nox ruit, Aenea¹⁹, tudo se acumula
Contra nós, no horizonte. As velas que ontem

¹⁹ Do Latim: “A noite cai, Enéas”.

Acendemos ou brancas enfunamos
O vento apaga e empurra para o abismo (p. 106-107).

Junto a Enéas, o eu-lírico sente a dificuldade de sua aventura: “tudo se acumula contra nós”. Em uma análise metapoética, esse obstáculo se apresenta como a própria literatura contemporânea. Nesse contexto, o eu-lírico assume a máscara de novo herói épico e, dessa forma, assume a missão de salvar a poesia. Sendo assim, busca refletir sobre os rumos atuais da lírica, quando, em seus versos, sentencia: “[...] As velas que ontem/ Acendemos ou brancas enfunamos/ O vento apaga e empurra para o abismo”. Nesse diálogo com Enéas, explicita o ressentimento pela falta de consideração dos poetas modernos com relação ao ideal estético erigido na antiguidade, ao quanto se afastaram das grandes obras, ao quanto perderam do ímpeto épico do passado, caindo em um coloquialismo lânguido. Assim, lastima o passado aviltado:

As cidades que erguemos, nós e nossos
Serenos ascendentes se arruínam
(muros que escravos levantamos, campos
Ubi troja²⁰ – Nossa Tróia, Tróia! – fuit²¹) (p. 107).

Semelhante a Dante, na *Divina Comédia*, o eu-lírico encontra-se perdido nesse espaço temporal alternativo. Mas, em vez de ter somente Virgílio como guia, as matrizes literárias de todos os tempos vêm em seu favor, para ajudá-lo em seu nobre intuito de revitalizar a poesia, a partir do precedente dialógico simultaneísta. Nesse contexto, uma imagem dantesca se apresenta nos próximos versos:

E no céu a noite rui só vemos
Pálidos anjos, livros e balanças,
Candelabros, cavalos crocodilos
Vomitando tranqüilos cogumelos
Róseos de sangue e lava – bestas, bestas
Aladas pairam, à hora de o futuro
Fazer-se flama, e a nuvem derreter-se
Em cinza presente (p. 107).

²⁰ Do Latim: “Onde existiu Tróia”.

²¹ Do Latim: “foi”.

Nessa epopéia moderna, em que o futuro faz-se “flama” e o presente se derrete em cinza presente, esse é o cenário espetacular da luta do sujeito poético. Tal cenário também se torna palco das lucubrações sobre a crise poética, aspecto que se torna evidente nos versos a seguir:

Todo este caos, Homem, para dizer-te
 Não seres deus nem rei nem sol nem sino
 Dos animais, das pedras – ou dizer-te
 Ser débil cana o cetro que não podes
 Quebrar, ser de ervas más o diadema
 Que não podes cortar com teus cabelos (p. 108).

Esses versos mostram como o eu-lírico evidencia a arte de seu tempo e desmistifica os arautos da nova poesia, a geração de 45 que, tal como explicita, evidenciam apenas a pose de uma arte grandiosa e eficaz. Segundo o sujeito poético, o cetro desses bardos resume-se a uma débil cana. Nesse ponto, fica inevitável estabelecer uma conexão do poeta com o crítico literário, já que este justifica a postura do primeiro.

Para Maria Eugenia Boaventura (*apud* FAUSTINO, 2002), que organizou a obra completa de Mário Faustino, lançada pela Companhia das Letras, o autor do "O Homem e sua Hora" torna patente, em suas críticas, certa intransigência com os autores da geração de 45:

Mário, ao contrário de Sérgio Buarque, manifestou certa impaciência com os representantes de 45 de modo geral. Muitos deles foram duramente criticados em análises extensas [...] Um ponto comum aflora na avaliação faustiniana dos lançamentos de alguns dos seus representantes, como José Paulo M. da Fonseca, Paulo Mendes Campos, Paulo Bonfim, Geir Campos: a falta de rigor, de maestria técnica, de originalidade. Para ele o curioso é que tais autores fizeram destes pontos a bandeira estética do grupo, em oposição ao prosaísmo e à coloquialidade que imperavam na primeira poesia do modernismo (p. 39).

Tanto o eu-lírico de “O homem e sua hora” quanto o crítico literário do *Jornal do Brasil* sentiam quem estavam presenciando um período crítico da poesia. No poema em análise, o sujeito poético reflete sobre a necessidade do

surgimento de uma figura heróica que salve a moderna poesia brasileira de seu atraso formal e intelectual. Nos versos abaixo, essa abordagem se evidencia:

E quem nos erguerá deste sepulcro?
 Herói, vê teus barões assinalados:
 Escondem luzes feitas para arder
 Por todo o império; e nunca se contemplam
 Direto ao coração, antes de agir,
 E querem reformar o reino sem
 Reformar as províncias; sem que reine
 Ordem pelas famílias; sem que neles
 Mesmos brilhe azulada disciplina (p. 108).

De certa maneira, esses versos revelam o descrédito do eu-lírico em relação aos poetas contemporâneos e aos “barões assinalados”, que são considerados insinceros em sua arte. Esses sujeitos não colocam em ação o programa de uma poesia renovadora e de alto labor. Sendo assim, o eu-lírico critica ao mesmo tempo em que verseja como deveriam poetizar os barões assinalados.

Se ao mesmo tempo em que condena os poetas que querem reformar o reino sem reconstruir as províncias, o sujeito poético eleva seu canto a um cosmopolitismo desentranhado da influência poundiana. Ao mesmo tempo em que idealiza um poeta que salve a expressão poética contemporânea, traz para si tal proeza, desfilando ao longo do poema não só o programa para renovação da arte poética, bem como o ensaio dessa nova arte. Em uma linguagem elíptica, faz o ensaio do grandioso, busca o cosmopolita, trazendo as vozes da poesia clássica universal para brilharem em uma mesma sinfonia. Neste ponto, reside um dos perigos da poesia de Faustino que, assim como aconteceu com seu modelo basilar Ezra Pound, sofre de um cosmopolitismo que beira o provincianismo. De acordo com o crítico italiano Alfonso Berardinelli (2007):

Toda a lírica moderna, com seu variado e rumoroso acompanhamento de teorias sobre o próprio ser e dever-ser, não faz senão evocar a província ao *revés*. Tenta escapar a ela com todas as forças. Evade ou emigra de qualquer mundo fechado e determinado, odeia a história e a geografia. Mais que os romancistas, os poetas modernos passaram a fazer parte daquelas elites intelectuais de vanguarda que encontraram no

esnobismo antiprovinciano dos provincianos o seu alimento fundamental (p. 61).

Inspirada em Pound, a poesia de Faustino não deixa de evidenciar essa característica. Nesse contexto, há quase sempre o desejo de que seja eliminado qualquer resquício de um ponto geográfico concreto na poesia. Sendo assim, a história é relativizada pelo expediente já tratado, o do simultaneísmo.

O sublime e o clássico são obsessões de Faustino que rivalizam com a sua própria origem provinciana. Nesse ponto, torna-se necessário enfatizar que se trata da obra e do programa poético de um artista em formação, “obra mais pessoal de poeta a caminho, de poeta que faz, que não está feita, que não é”, de acordo com Maria Eugenia Boaventura (FAUSTINO, 2002, p. 36). O próprio *Leitmotiv* observado em toda sua obra – a metalinguagem – não é senão indício de que Mário Faustino problematiza não só os rumos da poesia brasileira, mas também a sua própria arte. Tal reflexão sobre poesia traz como interlocutor, além do leitor, o próprio Mário Faustino que tenta persuadir a si mesmo sobre a pertinência de suas escolhas poéticas. Não obstante, o sujeito poético mostra desenvoltura e segurança em traçar o caminho certo para a poesia, conforme se observa em:

(...) e é aqui
 A cruz onde o caminho se divide
 Em dois atalhos: um para o mosaico
 Tártaro espesso, o outro para o lúcido
 Heleno Elísio, nosso reino livre
 E nosso verbo, nossa dança e chama (p. 109).

Nos versos, dois caminhos se apresentam: um que leva ao inferno (Tártaro espesso) e outro ao paraíso (Heleno Elísio). Nesse contexto, o eu-lírico se inclina a seguir o último caminho, visto que se vale da primeira pessoa do plural para explicar o que é o “Heleno Elísio”, afirmando que “(...) nosso reino livre/ E nosso verbo, nossa dança e chama”. É importante notar o caráter messiânico da *persona* poética que, de certa maneira, aponta a direção “certa” aos poetas jovens, indicando o caminho árduo das pedras (do labor poético) como tábua de salvação ao inferno da poesia tacanha e amesquinhada, a qual era alvo de suas críticas.

Como já referido, o eu-lírico assume a tarefa de revitalizar a arte poética. Em certo momento do poema, serve-se do mito de Pigmalião que elabora a obra perfeita, de acordo com o próprio ideal de requinte, em uma alusão à própria arte do verso, em que construirá uma estátua, a qual se constituirá enquanto paradigma de um novo alvorecer poético:

(...) eu,
 Pigmalion, talharei a nova estátua,
 Mulher primeira, fêmea de ar, de terra,
 De água, de fogo – Hephaistos, sobe, ajuda-me
 A compor essa estátua; fácil corpo
 Difícil face, Santa Face – falta
 O sopro acendedor de tua esperta
 Inspiração... (p. 106).

O poeta se apresenta, nesses termos, como um criador mítico que se vale da ajuda dos deuses na composição de sua estátua. Assim, surge a presença de Hefesto, o mesmo que participou da criação de Pandora, fazendo o corpo desta com lama. Toda essa origem transcendente, cuja formação necessita da alquimia dos elementos fundamentais – ar, terra, água e fogo –, além das forças mitológicas na sua formulação, seria uma forma de evidenciar o quanto é necessário a um autor assimilar e dominar a arte, desde o seu berço greco-romano. Mais uma vez, a ênfase na tradição – Homero, Ovídio, os trágicos gregos, Confúcio – se torna patente na poesia de Faustino, o que se constitui como uma obsessão herdada de Pound.

No Brasil, a partir do segundo momento do modernismo, os poetas se afastaram das preconizações originais do movimento, para encontrar sua voz em estilos distintos. Assim, Augusto Frederico Schmidt rumou para uma poesia neo-romântica, de feições religiosas. O seu poema, *O canto do brasileiro*, talvez, hoje, tenha uma importância maior do que seu efeito estético, pois se apresentava como uma espécie de manifesto que se opunha ao programa de 22. Já Cecília Meireles foi ao encontro de uma dicção própria, buscando a música do simbolismo e a recorrência a estados da alma de excelência romântica.

Da mesma forma, *O homem e sua hora* pode ser considerado um manifesto em prol de uma lírica austera, afastada da coloquialidade e do poema-piada,

fortemente calcada no arcabouço cultural do ocidente e oriente. A maestria no trato do verso, de certo modo, enfatiza os expedientes técnicos, conjugando originalidade expressiva ao referencial clássico. Tais características são antagônicas à primeira fase do modernismo brasileiro, que buscava inspiração na fala do povo e no cotidiano. Essa poesia que servirá de estandarte e paradigma aos poetas vindouros traz a força impetuosa da mitologia clássica em sua gênese. Nesse contexto, apresenta em seu âmago o dom do deus Hermes:

... pede a Hermes
 idéias que asas gerem nos tendões
 das palavras certeiras – logos, logos
 carregando de força os sons vazios –
 dá-lhe, tu mesmo, fabro, o mel, a voz
 densa, eficaz, dourada, melopaico
 Néctar de sete cordas, musical
 Pandora de salvar, não de perder... (p. 110).

Ao pedir a Hermes idéias aladas ao seu verso-estátua, o eu-lírico volta ao mote de "Mensagem", aludindo indiretamente a Pound, quando se refere a "fabro" ("*el miglior fabbro*", alcunha dada a Pound pelos críticos aficionados pela sua arte). Sendo assim, solicita para seus versos o "melopaico" néctar de sete cordas: "Dá-lhe tu mesmo, *Fabro*, o mel, a voz / Densa, eficaz, dourada". O ideal poético do sujeito lírico funde tradição com modernidade, representada pela alusão ao poeta dos *Cantos* e pelo labor formal, conforme se pode observar na utilização do termo melopaico empregado por Ezra Pound para qualificar o texto poético. Nesse espaço, notadamente, as palavras, além do aspecto semântico, adquirem musicalidade, por meio de sua disposição no verso. Assim, o eu-lírico não tem pejos de exaltar sua criação:

Pronta esta estátua, agora, os deuses e eu
 Miramos o milagre: branca estátua
 De leite, gala, Galatéia, límpida
 Contrafração de canto e eternidade (p. 110).

Pigmalião finalmente tem sua obra acabada, sua Galatéia. O eu-lírico e os deuses observam admirados o milagre. A obra é tida como "contrafração de canto e eternidade", explicitando o orgulho do sujeito poético frente à sua criação que

segundo ele, resistirá ao tempo. O posicionamento é bastante auto-suficiente e encarna a postura de um fantasma que não deixa de pairar no poema: Ezra Pound. Se Mário Faustino, em seu único livro publicado em vida era um poeta em formação, como confessou a Benedito Nunes, o eu-lírico de “O homem e sua hora” assume a postura arrogante, de ar professoral, trazendo ao vulgo as respostas para uma lírica elevada. Essa tensão é evidenciada nos poemas do livro homônimo.

Se, por um lado, em “Mensagem”, o sujeito poético se auto-intitula “jogral verde”, no presente texto, o eu-lírico veste a máscara do poeta messias, misto de Pigmalião e Ezra Pound, ofertando ao vulgo o exemplo de lírica elevada. De modo geral, essa tensão também se evidencia no trabalho crítico de Faustino. Ao mesmo tempo, o jovem poeta (2002) era capaz de referir-se ao seu trabalho com relativa modéstia:

Não estamos escrevendo nos papiros da eternidade e sim no barato papel de um jornal vivo: o que nos interessa é instigar, provocar, excitar, em certas direções, a mente do leitor competente. Preferimos escrever num laboratório a escrever num templo (p. 36).

Com confiança suficiente para direcionar poetas jovens ao caminho certo da arte do verso, Faustino tinha, por outro lado, a postura de um grande mentor intelectual de seu tempo. Algumas vezes, em suas críticas literárias, no entanto, atacou impiedosamente poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Não que isto seja um grande demérito em sua produção, tendo em vista que se tratava de um jovem poeta crítico de 25 anos. Nesse sentido, seus eventuais assaltos de megalomania são perdoáveis, todavia, jamais podem ser ignorados. Os versos seguintes remontam a essa linha de poesia salvadora da lírica, conforme se lê em:

E armamos essa estátua, que vencer
Há de no mundo, Usura e seus dragões,
Tabus que se ornamentam contra o aberto
Olhar de seu desejo ebúrneo, contra
O raio que forjamos. (...) (p. 111).

Segundo o eu-lírico, a estátua, ou o poema maior, está armado o suficiente para vencer os vícios de um cenário medíocre da poesia contemporânea. Nessa medida, retorna ao mote principal da trajetória épica do poema: a aventura intelectual simultaneísta em busca dos elementos que engendrarão a vitória do herói/poeta que, dotado das palavras precisas, rumo à sofisticação e ao parnaso ideal que servirá de modelo às gerações futuras.

Dentro da poética que se instaura, o eu-lírico também se posiciona acerca da importância da poesia como elemento renovador da linguagem. Nesse ponto, especificamente, uma contrapartida das divagações voltadas para o aprumo estético se estabelece, evidenciando uma função social para a poesia:

Vai, estátua, levar ao dicionário
A paz entre palavras conflagradas
Ensina cada infante a discursar
Exata, ardente, claramente: nomes
Em paz com suas coisas, verbos em
Paz com o baile das coisas, oradores
Em paz com seus ouvintes, alvas páginas
Em paz com os planos atros do universo (p. 112).

Essa possibilidade que se apresenta ameniza um pouco o impulso obsessante pelo passado, pela referência erudita e pela postura de poeta artesão. Nesse contexto, a importância da poesia como elemento de manutenção e renovação da linguagem se delinea. Assim como no poema “Mensagem”, no qual o eu-lírico instiga seu verso alado a levar a mensagem de sua poesia a quem quiser ouvi-la, em “O homem e sua hora”, o sujeito se vale de recurso semelhante, substituindo o verso alado pela imagem de uma estátua. Essa nova poesia levará sentido às palavras, ao eletrificá-las semanticamente, colabora também com a eficiência da comunicação no âmbito social. Nesse sentido, é possível encontrar consonância com o pensamento de T. S. Elliot (1972) que, coincidentemente, tem um ensaio intitulado “A função social da poesia”, no qual afirma que:

Se você acompanhar a influência da poesia, desde os leitores que ela mais atinge até os que nunca tomaram conhecimento dela, descobrirá sua presença em toda a parte. Ou, pelo menos, a

encontrará se a cultura social for vívida e sadia, pois numa sociedade sadia há uma influência contínua e recíproca e uma interação das partes, umas sobre as outras. E é isso que eu entendo por função social da poesia no seu amplo sentido: que, proporcionalmente à sua qualidade e ao seu vigor, ela influencia a linguagem e a sensibilidade de toda a nação (p. 37-38).

Dentro de seu ensaísmo literário, Ezra Pound (2006) apresenta preceitos muito semelhantes, sustentando que:

Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente. [...] Se a literatura de uma nação entra em declínio, a nação se atrofia e decai.

O legislador não pode legislar para o bem público, o comandante não pode comandar, o povo (se se tratar de um país democrático) não pode instruir os seus “representantes” a não ser através da linguagem (p. 36).

As afirmações de Pound são idéias-chaves para entender não somente “O homem e sua hora”, mas o livro como um todo, tendo em vista que é um posicionamento reiterado, ao longo dos poemas da obra. Nesse nível que inclui as lucubrações sobre a poesia, o autor piauiense também dialoga com os dois escritores que, de chofre, na presente análise, foram catalogados como influência. Essa influência não apresenta apenas proporções estéticas, como foi observado acerca do simultaneísmo. Também se espraia ao âmbito do posicionamento filosófico sobre a poesia. Nesse sentido, o poeta-crítico Mário Faustino recebe a influência de Pound e Elliot, não somente como poetas, mas também como críticos.

Em seu fecho, o poema retoma a dicção épica e a referência a Enéas:

(...) filho nosso, que outra ilha
Fundará, consagrada a tua música,
Teu pensamento, paisagem tua.
Ilha sonora e redolente, cheia
De pios templos, cujos sacerdotes
Repetirão a cada aurora (horodo,
Hrododaktulos Eos, brododaktulos!)²²
Que santo, santo, santo é o Ser Humano
- Flecha partindo atrás de flecha eterna -

²² Referência ao verso Homérico: “Aurora com dedos de rosa”.

Agora e sempre, sempre, nunc et semper... (p. 1113).

Ao buscar a correlação com poema de Virgílio, no qual Enéas foi o aqueu fundador do povo romano, Faustino toma esse mote, mas, ao invés do herói épico engendrador de um povo e fundador de uma raça, se apresenta o poema-mensageiro, o poema-poética com a missão de fundar um novo ideal estético, um novo gosto literário mais exigente que repercutirá em templos nessa nova ilha. Ao final, o merecedor das láureas e do culto será o próprio homem, o ser humano por trás dos andaimes e da luta com as palavras.

Na presente análise de “O homem e sua hora”, a figura de Ezra Pound foi, sem dúvidas, importantíssima para desvendar os meandros intrincados do poema. Na poesia de Mário Faustino dessa fase, ele foi o modelo, a influência e o fantasma. Da mesma forma que o autor de “Vida toda linguagem” conseguiu absorver e aclimatar, de acordo com seu estro, as qualidades poundianas, também sofreu a influência de seus perigos. A crítica de Edmund Wilson (apud BERARDINELLI) acerca de Pound deixa entrever uma censura indireta a certos expedientes faustinianos tão fortemente trabalhados pelo autor em “O Homem e sua Hora”:

Malgrado todo o aparato intelectual e os ares pontifícios que intimidaram os intelectuais americanos mais ingênuos, no fundo Ezra Pound é uma espécie de criança crescida, de provinciano incurável(...) Seus primeiros poemas eram cheios de emoções simples e generosas, mas já pareciam contaminados pela obsessão que o perseguiu durante toda a vida: (...) a necessidade de demonstrar na praça da cidadezinha natal que conseguiu arranca-la de dentro de si. “Olhem para mim!” diz aos seus concidadãos que ficaram na pátria. “Olhem como me tornei culto e cosmopolita desde que deixei a América; vejam quanto sou diferente de vocês (...). Sei ler meia dúzia de línguas (p. 76).

O fragmento acima poderia ser adaptado a Mário Faustino, pelo menos enquanto autor do poema em questão tão enraizado que está nesse cosmopolitismo que parece querer mais provar o quanto seu autor é culto do que ser um recurso expressivo que contribua na forma e fundo do texto. O uso freqüente de citações na língua de origem, bem como as referências eruditas à

cultura ocidental denotam essa característica também presente nos *Cantos* de Pound e em boa parte da obra de Elliot. Ao longo da obra de Mário Faustino, essa particularidade vai se atenuando, chegando até a evidenciar, em uma de suas últimas produções, um quê de cor local. Mas o texto tem vários momentos de brilho e vigor poético. Apesar de seu intrincado sentido, esses versos permanecerão como beleza estética:

Nosso Lamento. Breve como um brado
É nossa descendência - só tu podes
tomar de nosso rastro o mais brilhante
pó que se apegue a teus passos de estrela (p. 113).

Talvez, a problemática de Mário Faustino, além de sua postura juvenil evidenciada no virtuosismo erudito, esteja no fato de ele ser um autor de um lirismo forte, arrojado, ao estilo de Federico Garcia Lorca. Juntem-se a isso, as fortes influências de Eliot e Pound e as tentativas de, pelo menos nesse texto, conciliá-los à extensão de um poema de largo fôlego.

3.6 – Por Mares nunca dantes navegados

Viagem

Apago a vela, enfundo as velas: planto
 Um fruto verde no futuro, e parto
 De escuna virgem navegante, e canto
 Um mar de peixe e febre e estirpe farto
 E ardendo em festas fogo-embalsamadas
 Amo em tropel, corcel, centauramente,
 Entre sudários queimo as enfaixadas
 Fêmeas que me atormentam, musamente
 E espuma desta vaga danço e sonho
 Com címbalos e símbolos, harmônio
 Onde executo a flor que em mim se embebe,
 Centro e cetno, curvando-se ante a sebe
 Divina – a própria morte hoje defloro
 E vida eterna engendo: gero, adoro (p. 202).

Seção do livro *O Homem e sua Hora e Outros Poemas*, “Viagem” pertence aos inéditos e esparsos, esse poema não-datado, juntamente com os do livro-título, se encaixa no ideário estético, formal e espiritual da referida obra. Como “Prefácio”, é um soneto não ortodoxo, no que tange às rimas e ao esquema de estrofes, sendo chamado de “soneto moderno”. No entanto, o autor dá ênfase ao ritmo, aspecto cuja predominância é o decassílabo sáfico, com tônicas na 4^a, 8^a e 10^a sílabas, acentuando, nesse sentido, a confluência com a tradição.

De modo geral, esse aspecto formal está relacionado ao assunto do texto que gira em torno da imagem do sujeito poético enquanto um ser navegante, já que o decassílabo sáfico é mais cadenciado que o heróico. Sua escolha resulta provavelmente da ligação direta com a cadência das ondas, o que contribui para que se estabeleça a relação com o aspecto semântico. Nesse contexto, o uso reiterado do *enjambement*, técnica que ajuda a conferir dinamismo e movimento aos versos, também resulta fundamental.

A presença da tradição e da modernidade é latente nesse texto. A escolha dos quatorze versos que assumem uma forma fixa própria da renascença e um metro ligado à tradição contrastam com o tratamento estético que o poeta dá ao texto, aspecto que faz com que o mesmo não perca o frescor de um poema

contemporâneo. Da mesma forma, as várias referências à cultura clássica estão inseridas em um contexto de linguagem imantado pela estética moderna que prevê certa abstração e liberdade lingüística, na medida em que se dá a recorrência de neologismos e metáforas ousadas.

Em “Viagem”, o intertexto com o célebre *Bateau Ivre*, de Arthur Rimbaud, se estabelece, dado o tema metapoético que se desdobra em um eu-lírico que conduz sua nau por “mares nunca dantes navegados”. Essa imagem enseja a inevitável comparação com o poeta que busca o novo, a descoberta expressiva que o coloque em um lugar avantajado na história literária. Por isso, pode ser comparado ao texto de Rimbaud, em que o eu-lírico, mais do que conduzir uma nau, é o próprio ‘barco bêbado’, que viaja sem a condução dos navegadores, os quais haviam sido capturados por “peles vermelhas”. Além disso, a opulência imagética de ambos os poemas os liga, de forma bastante palpável. Nesse sentido, vislumbra-se uma estrofe do *Bateau Ivre*, de Arthur Rimbaud (2002):

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais (p. 71).²³

A voz personificada no Barco reflete sobre a liberdade, depois que a tripulação perdeu o controle. Os rios lhe deram possibilidades para seguir o caminho que desejasse. Essa estrofe reflete sobremaneira a postura rimbaudiana de ser um poeta sempre em busca do novo, sem submeter seu estro ao gosto canonizado, à vil repetição. Nesse contexto, se configura a imagem do poeta aventureiro, antecipador de quase tudo que hoje é moderno. Daí, o florescimento, em seus cem versos, de toda uma exuberância metafórica que, além de ser a poética do autor, é a poética da poesia moderna que viria posteriormente. Ao usar recurso similar que se relaciona a imagem do navegador em busca de caminhos e descobertas próprias, Mário Faustino irá se aventurar em um texto metapoético que evidencia a avidez por plagas lingüísticas nunca dantes navegadas:

²³ Tradução de Roamin Lessage: “Como eu navegava por rios impassíveis/ Não mais me senti guiado pelos homens;/ Peles-vermelhas irados tomaram-nos por alvos; / Jaziam flechados, nus, junto aos totens” (p. 62).

Apago a vela, enfundo as velas: planto
 Um fruto verde no futuro, e parto
 De escuna virgem navegante, e canto
 Um mar de peixe e febre e estirpe farto

Nesses versos, o eu-lírico parte para a sua viagem e, de forma concomitante, planta um fruto verde no futuro, algo que pode ser depreendido como o desejo de todo artista, ao debruçar-se em sua obra, de que ela seja conhecida em sua época e apreciada principalmente no porvir. Nesse sentido, autodenomina-se “virgem navegante”, tendo ciência de que é um novato na arte. No entanto, canta esse seu mar de peixe e febre, de entusiasmo criativo e “farto de estirpe”, passível de ser interpretado como origens, ou melhor, como influência, como a do próprio Rimbaud, por exemplo. A *Persona* poética de *Bateu Ivre* aproveita ao máximo sua rebelde liberdade por esses mares de expressão. Em certa estância, como se vê a seguir, o poema relata:

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
 De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
 Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
 Et ravie, un noyé pensif parfois descend; (p. 63).²⁴

De modo geral, sua excursão é rica de imagens, tais como a do sujeito que se banha na poesia do mar cheia de astros e devora o azul-esverdeado que o mar espelha. A percepção do eu poético que se embebe em cada detalhe que a natureza lhe apresenta transfigura tudo. Como um deus cansado do aspecto do mundo que criou, ele começa pouco a pouco a redefinir tudo, sob uma lente febril e subjetiva. Nesse sentido, Mikel Dufrenne (1969) vaticina acerca do poeta na contemplação da própria poesia:

[...] interrogar-se como poeta sobre a poesia, não é filosofar, é evocar um mundo. A reflexão poética faz do mundo da poesia uma poesia do mundo, evocando um mundo em que a poesia tem um lugar como uma força da natureza, albatroz, barco ébrio ou cisne (p. 90).

²⁴Tradução livre: “Eu desde então só, me banhei no Poema / Do mar saturado de astros, lactescendo;/ Devorando azuis esverdeados, palma / De afogado que desliza sonhando”.

Da mesma forma que Rimbaud, Faustino também cria, por meio da metapoesia, não um simples discurso filosófico, mas erige um mundo que conflui da efusão lírica a qual explica a si mesma. Além disso, o eu-lírico de “Viagem” não é menos entusiástico em seu *tour* por essas águas líricas:

E ardendo em festas fogo-embalsamadas
Amo em tropel, corcel, centauramente,
Entre sudários queimo as enfaixadas
Fêmeas que me atormentam, musamente

Nessa viagem literária, o eu-lírico aproveita para se libertar festivamente das musas juvenis que o flagelavam, outrora inspiração, já que sua viagem busca o original. Quando sugere queimar as musas que o atormentavam, refere-se, possivelmente, a um contexto metapoético, na medida em que propõe abandonar certos expedientes literários ultrapassados, buscar o novo ou mesmo novas fontes de arrebatamento criador.

Ao comparar os dois poemas, o eu-lírico presente no texto de Faustino apresenta maior entusiasmo com a viagem, que se pode notar desde o verso “[...] planto um fruto verde no futuro”, bem como na idéia geral que o texto sugere. Já o sujeito poético de Rimbaud não prevê que sua viagem seja reconhecida como algo positivo. Apesar de ter acumulado inúmeras riquezas imagéticas de sua viagem, não antevê uma chegada gloriosa. Quando o eu-lírico volta da viagem, vira um barquinho de papel, tão frágil quanto uma libélula. Nesse momento, se situa em águas européias:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache!
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai (p. 65).²⁵

Nesse contexto, sujeito poético se mostra ciente de que sua explosão lírica não terá ouvidos favoráveis em uma Europa ainda não preparada para as imagens extraordinárias e para o jorro de modernidade que sobeja de seus versos. Já o

²⁵Tradução livre: “Se desejo uma água européia é a poça/ Negra e fria, onde no crepúsculo/ Uma criança agacha e triste solta/ Um barco tão frágil quanto libélula”.

poema de Mário Faustino, como foi mencionado, caminha para um desfecho mais otimista. Em sua viagem, o eu-lírico canta e executa os instrumentos antigos, além de referenciar e reverenciar o passado. Com a dicção no presente, dá seu toque pessoal às influências, tentando ir além:

Com címbalos e símbolos, harmônio
 Onde executo a flor que em mim se embebe,
 Centro e cetra, curvando-se ante a sebe
 Divina (...).

Ao prestar as devidas honrarias à sebe divina, o sujeito poético chega ao seu objetivo que não se relaciona exclusivamente a uma elevação espiritual, mas também artística. A viagem foi produtiva, o eu-lírico colheu ensinamentos, exorcizou suas musas, bebeu das paisagens, filtrou, através de seu estro, a poesia contida nesse longo percurso. Sendo assim, ele logra abraçar seu objetivo –“a própria morte hoje defloro/ E vida eterna engendo: gero, adoro” Nesse contexto, toma de assalto, violenta a própria morte. Não a morte corpórea, mas a morte de seu nome. Após ter vivido e criado, após ter navegado por águas ignotas, sente que construiu uma ponte para a eternidade –“E a vida eterna engendo [...]”. Dessa forma, a própria obra se constitui em ponte.

Se o poema é pretensioso demais, ou não, é o leitor quem decide. O certo é que, como ocorre em seu poema, Mário Faustino conseguiu immortalizar seu nome. Nesse ponto, torna-se impossível não ligar a obra faustiniana a seu fim trágico²⁶. O desastre aéreo não foi suficiente para apagar seus feitos, os tantos mares criados, parafraseados e navegados. Como Rimbaud, em uma obra diminuta em extensão, mas, imensa em importância, Faustino é cada vez mais indispensável à nossa história literária que, em vários momentos, denota cansaço. Ler Mário Faustino é quase como ler Rimbaud. Ao mesmo que a força imagética assusta, em um primeiro momento, fascina o leitor pela imprevisibilidade da expressão e o elemento sugestivo. Se muito dessa força vinha de Pound, de Mallarmé ou do autor de "Une Saison en Enfer", o próprio autor (2003) se defenderá e defenderá

²⁶ Cientes de que comentário dessa natureza pode gerar polêmica frente a crítica moderna, tão contrária a leituras que evidenciem a presença do autor no texto, lembramos que Haroldo de Campos já se referiu assim à própria obra de Mário Faustino.

Rimbaud, afirmando que “Rimbaud: verdadeiro Marx da literatura; transformar o mundo, transformar a língua, transformar a arte, make it new. Ouve Poe, houve Baudelaire: Marx também teve predecessores” (p. 79).

Poucos poetas brasileiros se animariam a emular com Rimbaud. Embora não se igualando a sua matriz, Mário Faustino, até mesmo pela escolha de uma forma poética mais sintética, deu tom próprio aos quatorze versos, mas, infelizmente, não viveu o suficiente para lançá-los de forma oficial. As qualidades desse texto podem ser observadas principalmente na aplicação dos recursos sonoros. Mesmo ao escrever um soneto modernizado, o poeta não abriu mão da rima que, juntamente, com as aliterações, assonâncias e um metro bem marcado põe a musicalidade em primeiro plano. No primeiro verso, se destacam as assonâncias em “a” e “e”, além do uso expressivo do substantivo “vela”, conforme se observa em “Apago a vela enfundo as velas: planto”.

Além de conferir a repetição sonora, a acepção desdobra-se em sentidos diferentes. No primeiro caso, refere-se ao artefato cilíndrico utilizado para iluminar e, no outro, a peça de lona que impelida pelo vento faz a embarcação se movimentar. Esse recurso não se limita ao aspecto sonoro, na medida em que se apresenta enquanto uma inusitada antítese criada pelo autor. Nesse contexto, a vela (círio) se apaga ao sopro de vento, já a vela (peça da embarcação) ganha vida com as golfadas de vento. Além disso, a vela que ilumina dá idéia de domesticidade, dado o seu uso para iluminar recintos, e a vela do barco sugere o mote do texto: movimento, viagem e aventura pelo mar. É importante também salientar o uso que o autor faz de expressões com sonoridades semelhantes, dentro de um mesmo verso, enfatizando a sinfonia presente no texto. Esse procedimento é observado em “Amo em tropel, corcel, centauramente”.

Além das repetições do fonema “e” que, de certa forma, sugerem o galope, notamos a gradação semântica que o autor se utiliza na escolha desses vocábulos. Nesse contexto, a imagem do galope (tropel) evolui para a do cavalo (corcel) e, posteriormente, chega à imagem do centauro, quadrúpede mitológico metade homem, metade touro (centauro + sufixo mente = centauramente). A mesma aproximação de palavras com sonoridade similar ocorre no verso

“Címbalos, símbolos, harmônio”, em que as assonâncias em “í” e “o” conferem expressividade maior à evocação dos instrumentos musicais que são executados. Dessa forma, o poema se aproxima da melopéia e da fanopéia.

Por fim, cabe mencionar que o lirismo forte e caudaloso de Mário Faustino funciona melhor em textos mais breves. É o que se pode depreender na comparação entre "Viagem" e o poema anteriormente analisado, "O Homem e sua Hora".

4. FRAGMENTOS DE UM POETA EM DEVIR

till death doth us part

4.1 Por um novo épico

Nesse momento, serão abordados alguns poemas que compõem o que seria a *Obra em progresso* de Mário Faustino. Entre os anos de 1959 e 1962, o autor tinha em mente a realização de um épico moderno, composto de fragmentos ou *Takes*, como o próprio Faustino gostava de se referir, seguindo o modelo dos *Cantos* de Ezra Pound. Além disso, seu empreendimento era norteado por uma escrita baseada na técnica cinematográfica de composição do cineasta russo Serguei Einseistein²⁷. Tal escrita consistia em concatenar os fragmentos compostos de forma espontânea e em períodos diversos em uma unidade que poderia ser chamada de poema longo, apesar da dispersão gerada por esse expediente. Em carta dirigida a Benedito Nunes, Mário Faustino (*apud* CHAVES, 2004) se refere à sua obra em progresso:

Se posso, se estou sozinho, se tenho papel e lápis à mão, vou escrevendo em bruto, da mesma maneira que em cinema se tomam takes que mais tarde serão montados. essa parte do meu trabalho se confunde com minha vida, i. e. , com minha verdadeira vivência (...) A segunda fase do trabalho é mais artística, artesanal: o que chamo de montagem, à diferença da composição tradicional em poesia. Essa montagem é feita exatamente da mesma maneira que a montagem cinematográfica (p. 294).

Nesses termos, o próprio autor expõe sua metodologia de trabalho, mostrando sinais que serão importantes para compreensão dos fragmentos. Sendo assim, o autor mantém a idéia de que a vida e a poesia correm paralelas,

²⁷Serguei Mikhailovitch Einseistein: Cineasta russo que na década de 1920 rompeu com a tradição ocidental, ao fragmentar o discurso narrativo cinematográfico.

como bem poetiza o sujeito lírico de "Vida toda Linguagem". Também se pode depreender que, embora o autor vislumbre a sofisticação mediante a segunda fase do trabalho que consiste na montagem dos *takes*, já se percebe um elemento até então inexistente em suas preconizações sobre a produção literária: a espontaneidade. Anteriormente, tanto nos poemas metalingüísticos, quanto nos ensaios, ele jamais se referiu à criação literária de forma tão "livre". Alguns poemas dessa terceira – e última fase – ilustram bem esse ponto.

No presente trabalho, fez-se questão de agrupar os poemas pertencentes ao projeto da *Obra em progresso*, visto que, nesses *takes*, a produção de Faustino, embora que ainda mantenha certas características cristalizadas no livro *O Homem e sua Hora*, já apresenta diferenças formais suficientes para serem enquadradas no que se pode chamar de última fase. Além disso, nos metapoemas que também marcam presença em alguns dos 20 fragmentos ficam perceptíveis algumas mudanças de postura frente ao fazer poético.

Benedito Nunes, além de ter sido amigo de Mário Faustino e de ter presenciado grande parte da criação de sua poesia, é um grande conhecedor da obra faustiniana. Em um ensaio intitulado "O Fragmento da Juventude", Nunes (*apud* BOSI, 1996) define o que seria a obra em progresso de Mário, afirmando que:

[...] tratava de elaborar, enquanto vivesse, um único e longo poema tão só pela correlação mútua entre poemas curtos [...], em número indefinido - "pequenos poemas líricos", dizia, heterogêneos na forma e na temática, mas escritos em verso e com autonomia das composições tradicionais. Em vez de partes que se adicionassem para formar-lhe o todo, essas composições breves eram "fragmentos" enquanto porções antecipatórias, exemplificativas, do único poema extenso, cuja idéia, contudo também ideal norteado a experiência poética de que provinham, preexistia aos seus componentes, enquanto diretiva a eles comum. [...] O existencial e o poético se completariam dentro de tal projeto, que pretendeu unir vida e poesia. por isso atribuía Mário Faustino, à escrita dos "Fragmentos" - num primeiro jato, versos ocasionais ou de circunstância, depois estruturados, reconstruídos - a função de reordenar a sua existência, feita "unidade múltipla", à semelhança do almejado poema extenso a que tendia (p.175-176).

Infelizmente, Faustino não viveu o suficiente para organizar esses poemas na forma que idealizava. Sendo assim, os textos ficarão sempre como poemas curtos que não chegam a perder em unidade. Nesses termos, é assim que devem ser estudados: como poemas líricos tradicionais.

Para essa parte do presente trabalho, os fragmentos "O mar recebe o rio", "meninada apostando corrida com chuva" e "Trabalha bela cabeça" foram escolhidos.

4.2 – Faustosamente: o Mar

"O mar recebe o Rio"

O mar recebe o rio. O rio
 Faustosamente corre para o mar
 O rio-mar
 Um hino apologético do mundo.
 Dosséis verdes flutuam sobre os outros
 Tantos dosséis azuis –
 Santos dos santos
 Santos dos santos fluem
 Deuses, deuses mais deuses – e floresta.
 Meu nome é legião. Meu nome escorre
 e pára – o mar! O mar! Apolo! – o fundo
 do céu é verde-gaio sobre os potros
 arfando – tantos, tantos – rumo sul.
 Mente mefistotélica arrastando
 Rostos e restos, rosa, fumo, verme,
 Santos dos santos
 Azul gaio
 Fluxo (p. 136).

"O mar recebe o Rio" faz parte dos *Fragmentos de uma obra em progresso*. Nesse poema, o referencial biográfico se faz presente pela decomposição fonosemântica do nome do sujeito poético: *Mário Faustino Santos e Silva*. Nesse contexto, o nome do autor se desdobra em elementos simbólicos responsáveis pela dimensão lírica da obra.

A despeito do que fora sentenciado outrora por Roland Barthes sobre a necessidade da "morte" do autor na interpretação de um texto literário, a presença de um autor dentro de sua obra torna-se evidente nesse caso. Dessa forma, parece impossível dissociar seu autor do conteúdo poético. Muito mais do que o sujeito lírico, é o próprio Mário Faustino que reflete sobre suas convicções poéticas. Em sua obra, esse tema é recorrente, na medida em que, em poemas como "Vida toda linguagem", a postura do poeta que encara poesia e vida como algo inseparável, uma justificando a outra, encontra, em "O mar recebe o Rio", seu momento mais aprofundado. Tal poema representa o espírito formal e semântico da sua *Obra em progresso*. Os quatro primeiros versos são bastante expressivos:

O mar recebe o rio. O rio
 Faustosamente corre para o mar
 O rio-mar
 Um hino apologético do mundo.

Nesses versos, o poeta engenhosamente desdobra seu nome em dois substantivos mar + rio os quais, nessa metamorfose, adquirem valor semântico, que pode explicar o mote do poema. Interpretado como o decurso do tempo, o mar simboliza a própria vida e o rio representa a obra que deságua e com ele se confunde. É a visão lírica das convicções estético-ideológicas de Mário Faustino. O advérbio “faustosamente” também remete ao poeta, constituindo-se em uma espécie de corruptela do sobrenome Faustino. Assim como os demais elementos, este ganha um sentido peculiar, já que esse advérbio neológico pode ser interpretado como pomposamente ou mesmo elegantemente. Assim, a ligação da obra com seu autor torna-se patente, como se observa em “[...] O rio/ Faustosamente corre para o mar”.

A obra corre “pomposamente” para a vida. Esse advérbio mostra que o “correr” da obra, entendido como sua feitura, não se dá de qualquer maneira ou de improviso. Muito pelo contrário, ela vai elegantemente se integrar à vida e com ela se confundir. O poema como um todo deixa isso bem evidente, através dos recursos sonoros e semânticos explorados copiosamente. Essa relação obra e vida, segundo o eu-lírico, implica alegria e comemoração:

O rio-mar
 Um hino apologético do mundo.

É nada menos que uma celebração ao mundo. Celebração que pode ser percebida em textos como “Juventude”, também pertencente aos *Fragmentos*:

maravilha do vento soprando sobre a maravilha
 de estar vivo e capaz de sentir
 maravilhas no vento –
 amar a ilha, amar o vento, amar o sopro, o rastro –
 maravilha de estar ensimesmado
 (a maravilha: vivo) (p. 134).

A própria vida de Faustino sempre foi um hino entusiástico a existência, pois, somente em raros momentos, sua poesia se deixou levar pela melancolia e pela lamúria gratuita. Nesses termos, a consciência da finitude da vida nunca o exasperou de forma trágica, na medida em que se configurava enquanto uma perspectiva inevitável, como inevitável é o verso de fecho do poema “Juventude” – “a montante maré apaga tudo”.

Sendo assim, tanto a arte quanto a vida são metamorfoseadas nos próximos versos como dosséis, no sentido de ornamento vegetativo – “Dosséis verdes flutuam sobre os outros/Tantos dosséis azuis”. O eu-lírico faz uma retomada do mote principal do texto: a vida e a obra contíguas, a fusão de seus matizes diversos, em uma imagem que capta a beleza que é a harmonização de ambas em uma obra que nem sempre terá os auspícios apolíneos.

Já no verso seguinte, a referência a “Santos” tem sua origem no sobrenome do autor, que ganha em sentido e amplitude:

Santos dos santos
Santos dos santos fluem
Deuses, deuses mais deuses – e floresta.

Com seu próprio sobrenome que remete a uma dimensão divina, o autor consegue engendrar “deuses e mais deuses”. Nesse sentido, se destaca outra característica de Faustino, abordada em análises anteriores: a insistente referência à mitologia clássica, o que, de certo modo, surge como uma maneira de enfatizar seu permanente diálogo com o passado. A referência à “floresta”, também tem origem em um dos sobrenomes de Faustino: Silva que significa floresta em Latim. Todavia, se o poema é baseado no nome completo do autor, esse nome pode ter desdobramentos inesperados – “Meu nome é legião. Meu nome escorre/ e pára – o mar! O mar! Apolo!”.

A explícita referência à Bíblia, o episódio do homem endemoninhado que fala com Jesus, aponta o lado mais subversivo de sua faceta literária. Sua obra não se resume à figura harmônica dos dosséis azuis e verdes que confluem em uma mesma direção. Pelo contrário, apresenta também o elemento diabólico, desestabilizador, o casamento do céu com o inferno. Assim, sua obra é fruto da

união entre harmonia e desestabilização. Uma dialética da precisão formal com as investidas inspiradas na fragmentação do cinema de Einseistein. A confluência do lirismo puro nas imagens se choca com a subversão espacial do verso, a quebra da sintaxe linear com a busca do neologismo. De certo modo, esse movimento confere um ajuste insólito à poesia, em suas feições modernas de expressão. A vida corre nesse mesmo sentido: não é formada somente do amor, do sublime, mas também do pecado e da transgressão de padrões.

É o homem Mário Faustino que vivencia suas ambigüidades sexuais e deixa isso mais ou menos explícito. O mesmo nome que escorre para o mar nos versos iniciais também pára o mar, estabelecendo, assim, a quebra de expectativa do leitor. Como enfatiza em “pára – o mar! O mar! Apolo! –“, ou seja, consegue fazer calar o deus da luz, da ordem e da harmonia. Os versos seguintes confirmam essa contrapartida:

(...) fundo
do céu é verde-gaio sobre os potros
arfando – tantos, tantos – rumo sul.

A beleza do céu verde-gaio paira sobre potros que seguem rumo ao sul. Eles não seguem para o norte, direção que se esperaria. A quebra de expectativa acontece mais uma vez, mostrando que a poética dos *Fragmentos* segue um rumo inesperado, assim como a vida. Se os potros forem entendidos como uma alegoria ao homem, mostra-se, na mesma medida, o caminho imprevisível que este pode tomar na sua jornada, na sua vida. Novamente, paira sobre o lirismo, a presença do dionisíaco em confluência com o apolíneo:

Mente mefistotélica arrastando
Rostos e restos, rosa, fumo, verme,
Santos dos santos
Azul gaio
Fluxo.

Surge a figura do demônio intelectual das lendas germânicas, sob o adjetivo mefistotélicas que, inevitavelmente, alude ao personagem diabólico do Fausto, de Goethe. Com esse lado mefistotélico aflorado, o eu-lírico tenta estabelecer a

integração dos elementos mais antitéticos da vida: rostos/resto; rosa/verme, que, no entanto, não trazem um desfecho sombrio ao texto, mas apenas a aproximação com uma arte calcada na realidade.

O poema termina com o verso/palavra síntese: “Fluxo”. Assim, retoma a idéia de rio e mar, de correnteza, do tempo e da obra que flui nos meandros contraditórios da vida.

4.3 – A sós fluindo...

“Meninada apostando corrida com chuva”

Meninada apostando corrida com chuva
 Menino adiante
 Atrás a chuva oblíqua
 Mangueira dos dois lados
 Paralelepípedos
 Vento sacode mundo
 Manga explode no dorso
 - vida.

Infância, delta, chuvas.
 Meus hinos nada arrostando (tamborilando)
 Nada enfrentando
 (adiante, atrás, em frente)
 só fluindo, a sós fluindo, como chuva,
 igual à vida (p. 106).

“Meninada apontando corrida com chuva” exemplifica muito bem a última fase da produção poética de Mário Faustino. O poema mostra uma descida de tom no que tange os aspectos formais e semânticos, o que não quer dizer que se constitua enquanto poesia menor. Pelo contrário, são os sintomas de um amadurecimento estilístico. O tom solene de evocação a deuses e vultos literários do passado é deixado de lado por uma sucessão de imagens simples, voltadas para a infância e sua gama de encantamento. Nesses versos que representam a primeira parte do poema, esse aspecto torna-se evidente:

Meninada apostando corrida com chuva
 Menino adiante
 Atrás a chuva oblíqua
 Mangueira dos dois lados
 Paralelepípedos
 Vento sacode mundo
 Manga explode no dorso
 - vida

Como já referido, a simplicidade é predominante no texto. Ao invés de fragmentos de estátuas de deuses, gral, vinho, os símbolos são cotidianos:

“meninada”, “chuva”, “mangueira”, “paralelepípedo”, “manga”. É o eu-lírico que desce do Monte Parnaso e contempla as coisas elementares da existência, retirando delas os efeitos poéticos necessários. O elemento principal com o qual o eu-lírico se identificará será “meninada” que se restringirá, no verso seguinte, em “menino”. Esse menino que corre da chuva que o eu-lírico, ao longo do poema, vai analogamente ligando a si mesmo e ao seu fazer poético.

Da mesma forma espontânea e livre de constrangimentos que o menino corre da chuva em uma atitude gratuita, não fosse o seu prazer de correr, o sujeito poético mostra e prega uma entrega despreziosa ao labor poético. A chuva também é elemento que intensifica essa postura espontânea, já que é um fenômeno natural, ligado aos desmandos da natureza. Muito diferente das prerrogativas formais que anteriormente exaltava.

Nesse ponto, é possível dizer que Mário Faustino estava aos poucos se afastando de seu modelo basilar: Ezra Pound. Apesar de tudo que deve ao imagismo, vê-se que o texto, fragmento de sua *Obra em Progresso*, se distancia bastante da obra *in progress* que foi *Os Cantos*. Nesse sentido, destaca-se que Mário Faustino trilhou caminhos diferentes, pois jamais se pode assinalar Pound celebrando a espontaneidade em seus versos, em uma poesia que flui naturalmente como a chuva e o sujeito poético versando como um menino correndo. Em seu *A angústia da Influência*, Harold Bloom (2002) prevê este tipo de atitude de um poeta:

A influência poética é a passagem de Indivíduos por Estados, na linguagem de Blake, mas a passagem se faz mal quando não é um desvio. O poeta forte na verdade diz: “parece que parei de cair: agora estou caído, conseqüentemente jazo aqui no inferno”, mas pensa, enquanto diz isso: “quando caí eu me desviei, conseqüentemente jazo aqui num inferno melhorado por minha própria criação” (p. 94).

Esse desvio que cita Bloom, se referindo aos poetas fortes, é o mesmo que acontece nesse poema de Faustino, embora se perceba a influência de Ezra Pound. Nota-se que ele não se limitou a simplesmente reproduzir sua poética, tangenciando outros caminhos.

Ainda sobre o desvio da influência, é importante observar nesse texto, talvez o único, a apresentação de cor local. As mangueiras situam o poema em Belém, mostrando que o cosmopolitismo da obra de Faustino começava a dar lugar a uma poesia mais voltada a aspectos ligados a suas raízes geográficas. Algo que jamais aparece na poesia de Ezra Pound. Esse último, que nasceu em uma pequena cidade estadunidense, jamais colocou isso como expediente poético. “Meninada apontando corrida com chuva” sugere que a poética de Mário Faustino não havia estacionado, que poderia se esperar uma reviravolta em sua obra.

Esse poema reflete a importância e a responsabilidade que possui o poeta no seu trabalho. Ele, uma única cabeça, tem a missão de, com a sua arte, ofertar "três bilhões de coroas para a humanidade", ou seja, o eu-lírico vislumbra a importância da arte e da poesia para o crescimento intelectual da nação, pondo a língua pátria em constante movimento.

Trabalha
Bela cabeça
(coroas
para todos os homens)

Essas "coroas" podem ser entendidas como o conhecimento e a riqueza intelectual que a arte proporciona. A exemplo de Eliot e Pound, destaca-se esse engajamento, o que remete, de certa forma, à função social da literatura e de sua importância para manter viva e renovada a linguagem.

O tema metapoético nesses termos aparece vinculado à necessidade do poeta de escrever uma obra representativa e pertinente para as gerações vindouras, ao entender que a sua criação é o passaporte para a eternidade. Mais uma vez, evidencia-se o caráter épico da sua poética, na medida em que o eu-lírico é encarado como um herói que para alcançar a eternidade, depende de seus feitos. Assim ele poetiza:

Curvada sobre o
Trabalho
Bela cabeça
(três bilhões de coroas!)
Virada para o
Futuro.

Nesse contexto, a morte surge como uma visão turvada pela garoa, mas pressentida. Frente a essa constatação iniludível, acentua-se mais esse caráter heróico que o sujeito poético prega em seus versos.

Farfalha
A vela no cabo ao longe
Garoa esconde o fogo
Evidente na terra
Longe

Promontório apontado para
O futuro de todos os homens.

Dado o caráter provisório da existência, ela precisa ser justificada com um ideal nobre. Nesse sentido, o eu-lírico também reflete, de forma bastante hermética, sobre o que perdura e o que é efêmero dentro da arte. Segundo o eu-lírico a passagem do tempo, para um passado digno tem seu fim:

Sobre filões de ouro as proas
Sepultando o passado
Eminente por trás da serra

Em contrapartida, há o que não merece ser lembrado, para o sujeito poético:

(...) o fogo
Consome o que não fica:

O eu-lírico se expressa sobre o passado, sobre a arte realmente importante para as gerações futuras, que por mais escondida ou sepultada que esteja, sempre, de alguma forma, há de sobreviver ou mesmo ressuscitar. Algo que Pound (2006) também acentua, conforme se pode ler em:

Há uma qualidade que une todos os grandes escritores: escolas e colégios são dispensáveis para que eles permaneçam vivos para sempre. Tirem-nos do currículo, lancem-nos à poeira das bibliotecas, não importa. Chegará um dia em que um leitor casual, não subvencionado nem corrompido, os desenterrará e os trará de novo à tona, sem pedir favores a ninguém (p. 47).

Talvez, a grande maioria dos escritores, intimamente, guarde dentro de sua subjetividade esse impulso que a arte oferece. Mais do que recompensa financeira, escrever uma grande obra significa justificar a própria existência. Nada mais nobre que dedicá-la ao crescimento intelectual do mundo. Fazer com que o eco da permanência no mundo continue soando. Inevitável lembrar aquele rascunho de Fernando Pessoa (1972) que acabou se tornando o prefácio definitivo de sua obra:

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: "Navegar é preciso; viver não é preciso."

Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma a casar com o que eu sou: viver não é necessário; o que é necessário é criar.

Não conto gozar minha vida e nem em gozá-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a minha alma a lenha desse fogo.

Só quero torná-la de toda humanidade; ainda que para isso tenha de perdê-la como minha.

Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho na essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade.

É a forma que em mim tomou o misticismo de nossa raça (p.15).

Assim como no poema de Faustino, o texto de Pessoa evidencia a fé na obra de arte e na poesia, entendida como força capaz de engrandecer a pátria e a humanidade. A sua abnegação pela vida prática e seus prazeres, em prol de sua criação literária faz com que sua postura lembre a do herói épico. Além disso, o texto de Pessoa remete, em certo sentido, a poética de Mário Faustino, mais especificamente aponta para a problemática que diz respeito à relação entre vida e obra que caminham sempre juntas. Mas, no caso de Fernando Pessoa, esse último vai além, na medida em que a poesia se apropria da vida.

Além dessas reflexões, o texto de Faustino também aborda, em contrapartida, a sobrevivência de obras "impuras", o que, de certa maneira, contraria a natureza. Mas, nesse caso, se as obras medíocres são apreciadas, elas nada mais são do que fragmentos de espelhos que refletem a ignorância de quem as aprecia:

Algures num jardim nalguma noite existem
 Pavões ainda
 Solitários passeiam
 Altivos param
 Diante do resto:
 Um só espelho, o resto
 Do mundo
 Refletindo o pavão e seu absurdo.

Os pavões estão ligados aos pretensos conhecedores de literatura, aos críticos medíocres, que conseguirão vislumbrar o que desejam nas obras impuras que sobreviverem: a sua própria falta de saber.

5. CONCLUSÃO

Mário Faustino lançou um único livro de poemas em sua carreira, *O Homem e Sua Hora*, em 1955. Composta originalmente de 23 poemas, foram agregados postumamente à sua obra completa os *Fragmentos de uma obra em progresso*, em que o autor estava trabalhando, além de alguns textos esparsos, incluindo inéditos e outros que foram publicados em jornais, desde 1948. Trata-se, portanto, de uma obra diminuta. No presente trabalho, foi possível elencar 11 poemas cujo tema volta-se para a metalinguagem, verificando-se, dessa forma, que dentro de uma obra breve, que um considerável de textos se volta para o tema da metapoesia. Somente nesse ponto é possível mostrar que o presente trabalho conseguiu alcançar um de seus objetivos: ratificar que o tema da metapoesia foi um dos mais intensamente trabalhados pelo autor teresinense. Os fatores que ocasionaram essa grande ebulição de metatextos na obra de Faustino foram devidamente abordados ao longo do presente estudo.

Já que foi citado o tamanho reduzido da obra do autor, cabe fazer algumas explicações a esse respeito. É escusado levantar o argumento mais do que óbvio acerca da morte prematura do poeta, algo fácil de presumir, visto que o autor veio a falecer com apenas 32 anos de idade, recém chegando ao seu zênite criativo. No entanto, se levarmos em conta que Mário Faustino começou a escrever e divulgar na imprensa seus poemas com apenas 18 anos, percebe-se que sua trajetória como poeta não foi tão breve quanto parece. Então, o que se pode notar é que o fato da sua obra ser tão sucinta está ligado à constatação de o autor ser um artista exigente com aquilo que produzia. Para ele, importava mais a qualidade do que quantidade.

Essa constatação aponta uma das características levantadas copiosamente neste trabalho: Faustino era um artesão do verso. Com exceção de seus poemas juvenis, o trabalho agônico do autor busca a expressão nova e, ao mesmo tempo precisa sua preocupação com os recursos imagéticos fortes com a prosódia. Apesar de se valer, muitas vezes, do verso livre, o autor sempre esteve ciente dos detalhes técnicos que perpassavam a poesia. Certa vez, Eliot afirmou que: "Nenhum verso é livre para aquele que deseja fazer um bom trabalho". Tal proposição se afina deliberadamente com a postura assumida pelo poeta de *O Homem e Sua Hora*. O presente trabalho buscou destacar essa postura, seja na abordagem da forma com que ele professou sua arte poética nos poemas metalingüísticos, seja na análise dos seus recursos expressivos.

Neste estudo, apresentou-se ainda um panorama da metapoesia dentro da obra de Faustino, evidenciando que esse tema foi se modificando, na medida em que sua obra tomava novos rumos. Nesse sentido, o *corpus* foi organizado e subdividido em etapas ou períodos, sendo alvo de uma análise cronológica. Talvez, dentro dos temas que o autor abordou no percurso de sua obra (o amor, o sentido da existência, a morte, dentre outros), a metapoesia seja o menos instigante para o leitor que busca a poesia para deleite pessoal. No entanto, para o estudo e aprofundamento da obra de um poeta, a questão da metapoesia pode se apresentar como uma chave para entender os muitos aspectos do trabalho do autor.

Um exemplo disso está no amadurecimento de uma das diretrizes que norteou a obra do poeta, a partir do período que corresponde à escrita de *O Homem e Sua Hora*: poesia e vida que caminham juntas. Tal concepção literária está presente em textos como "Vida toda Linguagem", "Viagem" e, sobretudo em *Fragments de uma obra em Progresso*, momento em que se cristaliza, de forma definitiva, essa abordagem do texto poético. Em sua lírica, a marca pessoal e biográfica se destaca e, especialmente em alguns poemas, o amor homoerótico é evidenciado. Esse tema que, em alguns momentos, que se relaciona aos sentimentos de culpa e angústia, pode ser percebido em certos versos de Faustino (2003):

Amor represso em ritos e remorsos,
 Eros defunto e desalado. Eros!
 Eras tão ledo enquanto não pregavam
 No cume do obelisco do teu falo
 Uma cruz (p. 108).

Nessa perspectiva, a poesia de Mário Faustino se transfigura não como algo impessoal e somente voltada para os aspectos formais do verso. Pelo contrário, apresenta fortes marcas biográficas. Lilia Silvestre Chaves(2004), em seu trabalho de doutorado chamado *Mário Faustino, Uma Biografia*, abordou os aspectos subjetivos ligados à obra do autor, especialmente o homoerotismo que, segundo ela, figurou sempre sob o véu da linguagem metafórica:

Mário Faustino engendrou uma linguagem alegórica e/ ou metafórica para romper, na poesia, o silenciamento da própria experiência do "amor que força as portas do infernos". Seus poemas são espaço de liberação do homoerotismo e da linguagem poética, cuja plenitude só pode ser atingida pela transgressão, a mesma que é perseguida pela poesia (p. 304).

Tal constatação afina-se com o argumento de que toda a sua poesia se constitui a partir do pressuposto de que vida e obra são inseparáveis uma da outra. Um poema que chama atenção nesse sentido é o texto-fragmento que faz parte da obra em progresso, o qual Benedito Nunes denominou "Juventude", em um belo ensaio. Nesse poema, pode-se observar o quanto tem de vida na obra do poeta. Em "juventude", o eu-lírico se entusiasma com a vida, com simples fato de existir, algo que pode ser ligado ao Mário Faustino (2003), indivíduo dotado de ânimo, combativo, sempre pronto para vigorosos exercícios intelectuais, um espírito jovial, em suma. O poema reflete essa postura:

Maravilha do vento soprando sobre a maravilha
 De estar vivo e capaz de sentir
 Maravilhas no vento -
 Amar a ilha, amar o vento, amar o sopro, o rasto -
 Maravilha de estar ensimesmado
 (A maravilha: vivo!) (p. 134).

Talvez, o momento em que essa postura lírico-existencial fica mais evidente é no fragmento sem título, que começa pelo seguinte verso: "O mar recebe o rio". Nesse poema, abordado no presente estudo, o autor se vale de seu próprio nome, Mário Faustino Santos e Silva, para tratar da sua própria postura entusiástica acerca da vida, bem como sobre o seu destino. A partir da decomposição fonosemântica de seu nome, Mário explora não só a vida, mas também o exercício formal do verso. Por esses aspectos presentes em sua obra e em sua metapoesia, em alguns momentos, a pesquisa trilhou uma exegese voltada para os aspectos ligados à sondagem psicológica e biográfica, postura que, de certo modo, a própria obra solicitou.

Outro aspecto que se faz preponderante em sua metapoesia se relaciona à exaltação da literatura clássica como fonte para a criação do moderno. Em "Mensagem", por exemplo, se evidencia essa forte ligação do poeta com a tradição, no qual ele reverencia o passado cultural, se utilizando, de forma preponderante, de elementos da mitologia. Embora sempre professasse o novo e a renovação da linguagem, o autor nunca deixou de buscar no passado elementos para fundir em sua pesquisa estética. Este argumento de sua poética pode ser apreendido em textos de temática diversa, como o amor. Um soneto intitulado "Ego Mona Kateudo" pode mostrar o quanto os textos metapoéticos são coerentes, quando se fala em apontar características da poética de Mário Faustino (2003). Já no título, tal poema começa faz referência a um verso da poetisa grega Safo – "e eu jazo sozinha" – e trabalha, a partir desse mote, a temática do amor:

Dor, dor de minha alma, é madrugada
E aportam-me lembranças de quem amo.
E dobram sonhos na mal-estrelada
Memória arfante donde alguém que chamo
Para outros braços cardiais me nega (p. 103).

Mais do que um mote, o poema se apresenta como uma paráfrase moderna do poema/fragmento de Safo:

A lua já se pôs,
as Plêiades também:
meia-noite; foge o tempo,

e estou deitada sozinha.²⁸

A opressão da madrugada acentuada pela solidão é um traço que Faustino logrou preservar do texto de Safo. Nesse contexto, sem se desviar do sentido do poema original, Faustino lhe confere um fecho exemplar:

Dormido e claro, eu velo em vasto escuro,
Ouvindo as asas roucas do outro dia
Cantar sem despertar minha alegria.

Essa marca presente na sua obra foi vista como influência de poetas da língua inglesa, como Ezra Pound e T. S. Eliot.

Nesse estudo, outra peculiaridade se vincula à abordagem que foi efetivada em relação a um de seus principais suportes teóricos: os textos sobre poesia de Ezra Pound. Tais textos serviram não só para aprofundar alguns aspectos da obra de Faustino, mas também como textos a serem comparados aos metapoemas do autor de "Mensagem". Isso fica claro em muitas leituras, nas quais se abordou o que Mário Faustino professava como uma poética inserida no tema metalingüístico, via comparação com os textos de Ezra Pound.

Esse abordagem se mostrou profícua, na medida em que o autor dos *Cantos* foi uma influência definitiva para o autor piauiense, provavelmente, mais como ensaísta e (anti) teórico do que como poeta. A dicção de Mário Faustino era mais estilizada, dotada de uma linguagem metafórica, enquanto que a de Pound era mais coloquial e mais crua, embora não menos musical e carregada de sentido. Tal diferença entre eles pode ser apreciada em uma das leituras efetivadas no presente trabalho, quando se compara o poema "Mensagem", de Faustino, com "Saudação Segunda", de Pound. Apesar do parentesco entre os poemas, os autores se valiam de recursos expressivos distintos.

Juntamente com a análise da metapoesia, foi possível ainda evidenciar algumas questões importantes dentro da obra de Faustino. O poema longo, por exemplo, ambição que o autor acalentou desde a época do livro *O Homem e Sua Hora*, foi trabalhado por Faustino de formas diversas. Se for posto em evidência o

²⁸ Disponível em: <www.ciberfil.hpg.ig.com.br>

poema homônimo do livro citado e comparado aos *Fragmentos de Uma Obra em progresso*, é notório o quanto eles se afastam em termos formais.

O primeiro traz como fulcro a linguagem elíptica, um arsenal imenso de referências eruditas, citações em várias línguas. Tais características que tornam a leitura pesada e pouco estimulante se devem, principalmente, ao fato de o autor, mesmo ao escolher escrever um poema longo, não ter deixado de lado o lirismo arrojado, metafórico e hermético. Já nos *Fragmentos*, a escolha por baixar o tom, entendendo-se, com isso, um maior equilíbrio expressivo, o que evita excessos de virtuosismo, favoreceu que o projeto, mesmo inacabado, se cristalizasse como o melhor que o autor já havia feito em termos de poema de largo fôlego. Além disso, os *Fragmentos* possuem a autonomia de pequenos poemas líricos, podendo ser lidos em separado, o que, em contrapartida, não fere a unidade autobiográfica e cosmogônica que pretendeu o autor.

Finalmente, cabe salientar que, no percurso traçado pela metapoesia de Mário Faustino, foi possível constatar que, embora o autor não refletisse abertamente em seus versos sobre aspectos sociais, dando aparentemente a impressão de se tratar de um lírico alienado da função social da poesia, sua obra poética traz implícita a idéia de que a literatura tem o poder de manter viva e eficiente a linguagem. Se esse conceito provém dos ensaios de Eliot e Pound, mesmo assim não deixa de ofuscar a meta que Faustino perseguiu na sua obra.

O autor encarou seriamente a sua atividade de poeta, nunca deixou que esta se tornasse um exercício lúdico, uma forma de externalizar frustrações pessoais. Se o autor abordou as tensões do sujeito, foi de forma que prevalecesse o caráter artístico e inovador de sua poesia. O fragmento "Trabalha, bela cabeça", é ilustrativo desse anseio que perpassa sua poesia, o que, de certo modo, contribui para o desenvolvimento da nação, para o enriquecimento cultural do povo e para manter a linguagem viva e eficiente. Neste mesmo afã, Faustino se entregou também ao ensaísmo com fins didáticos, procurando instigar a leitura e o surgimento de poetas fortes. Seus ensinamentos acerca da poesia, juntamente com sua obra em verso, são a maior contribuição para o estímulo cultural de nosso país. A obra desse poeta que, aparentemente, não falava da questão social

continua viva e com potencial para provocar mudanças de consciência. Para mostrar que poesia, sim, é coisa séria.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Alvares. In: *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles. *Flores das "flores do mal"*. Trad. de Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BRASIL, Assis. *História crítica da literatura brasileira – A nova literatura: II. A poesia*. Brasília: Americana/ MEC, 1975.
- BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In. __: *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH/USP, s.d.
- CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma bibliografia*. Pará: SECULT/IAP/APL, 2004.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ELIOT, Thomas Stearns. *A essência da poesia*. São Cristóvão: Artenova, 1972.
- _____. *Poemas: 1910/1930*. Trad. de Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Massao Ohno, 1985.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- EULÁLIO, Evandro Martins. *A literatura piauiense em curso – Vol. 2: Mário Faustino*. Teresina: Corisco, 2000.
- FAUSTINO, Mário. *O homem e a sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Artesanatos de poesia – fontes e correntes da poesia ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna – da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. de Isodoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Vol. 5: Modernismo. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *História da Literatura Brasileira – Vol. III*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Vinicius de. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *El arco e la lira*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971.

POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *Os Cantos*. Trad. de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Abc da literatura*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta/ Canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. de Paulo Rónai e Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Globo, 1984

RODRIGUES, Cláudio; MAIA, Alexandra. *100 anos de poesia – Um panorama da poesia brasileira do século XX – Vol. II*. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.

SCHMITZ, Augusto Frederico. *Poesias completas (1928-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In.____: *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.